


جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها



# البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث

# يمنى العيد أنموذجاً

# Genetic Structuralism In Modern Arabic Criticism:

# Yumna Al-Eid As An Example

إعداد

نادر علي سليمان

إشراف الدكتور

نايف العجلوني




جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

# البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث

## يمنى العيد أنموذجاً

إعداد: نادر علي سليمان

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في

جامعة اليرموك، تخصص: أدب ونقد

لجنة المناقشة:

د. نايف خالد العجلوني ---------------------------- رئيساً ومشرفاً

ا . د. موسى سامح ربابعه ---------------------------- عضواً

ا . د. خليل محمد الشيخ ---------------------------- عضواً

د. ابراهيم محمد أبو هشهش ---------------------------- عضواً

١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦ م

# الإهداء

- إلى أمي... صانعتي وملهمتي ... لو أنني أنجز كل يومٍ شيئاً وأهديكِ إياه.
- إلى أبتي ... وإخواني ... وأخواتي ... .
- إلى كل الشهداء في فلسطين والعراق.

# المحتويات

الموضوع | رقم الصفحة

# الملخص

## البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث

## يمنى العيد أنموذجاً

لقد كانت " البنيوية التكوينية " واحدة من أهم النظريات النقدية التي انتهجها النقاد العرب، منذ سبعينيات القرن العشرين، وإذا كانت النظرية ومساهمات بعض روادها قد حظيت بنصيب من الدراسة والتحليل والمتابعة، إلا أن مساهمة يمنى العيد ظلت بعيدةً عن أي دراسة متخصصة متكاملة، واكتفت أغلب الدراسات التي تناولت أعمالها بالإشارة السريعة أو بعدم التعمق المباشر بالجوانب " التكوينية " في أعمالها.

إن مساهمة يمنى العيد في إطار البنيوية التكوينية من أبرز المساهمات النقدية العربية، على صعيدي النظرية والتطبيق، ولعل أهم ما يميز مساهمتها النقدية، هو هذا الانسجام الذاتي اللافت بين النظرية والمنهج، وقد نجم هذا الانسجام عن تكوينها الإيديولوجي والثقافي، وهو تكوين وفرّ لتجربتها النقدية أسباب النماء والتطور والاطراد والانسجام. وقد اتصفت أعمال الناقدة التطبيقية بالإحاطة والشمول، إذ كانت تنظر إلى العمل الأدبي من زوايا متعددة: فمرة يمكن التعامل معه من زاوية المرجع، ومرة أخرى من خلال الوعي، ومرة ثالثة من زاوية العلاقات، وهكذا، ولكن النظرة الكلية للعمل الأدبي المدروس، وللنظرية التكوينية أيضاً، لم تغب عن منهج الناقدة ومعالجتها للنصوص التي تعاملت معها.

# مقدمة

إذا كانت أصول " البنيوية التكوينية " تعود إلى هيجل ولوكاتش، وصولاً إلى لوسيان غولدمان وتلامذته، فقد انتقل هذا المنهج إلى العالم العربي ابتداء من سبعينيات القرن العشرين، بعد أن أخذت المناهج النقدية الحديثة تجدّد طروحاتها ومنطلقاتها وأدواتها على الساحة العربية. لقد حدث هذا بفعل المثاقفة المجزية والتبادل الفكري بين النقاد العرب المعاصرين والاتجاهات النقدية الغربية الحداثية. في خضم هذا التفاعل الثقافي الدينامي، تبرز " البنيوية التكوينية " بوصفها واحدة من أهم المناهج النقدية التي استطاع أتباعها من النقاد العرب أن يطرحوا من خلالها توجهاتهم الفكرية والأدبية، وأن يعالجوا النصوص الأدبية المختلفة معالجة تقوم على أساس التوازن الدقيق بين مقتضيات العمل الفني وسياقه الاجتماعي.

ولعل مساهمة يمنى العيد من أبرز المساهمات النقدية العربية، في إطار "البنيوية التكوينية "، على صعيدي النظرية والتطبيق. ويبدو أن خلفيتها الإيديولوجية والفكرية والأدبية الغنية هي التي أدت إلى إثراء هذه المساهمة وتعزيز هذا الدور النقدي. فدراساتها العديدة تشير بوضوح إلى أنها كانت تصدر منذ البداية عن توجهات ماركسية في طروحاتها السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية. وقد ساعدت هذه التوجهات المبدئية على انتقالها السلس من " الواقعية " إلى " البنيوية التكوينية "، إذ لم تواجه أية مشكلة إيديولوجية أو فكرية في هذا الصدد. ولعل أهم ما يميّز مساهمتها النقدية، في مجال " البنيوية التكوينية " خاصة، هو هذا الانسجام الذاتي اللافت مع النظرية والمنهج. وقد نجم هذا الانسجام عن تكوينها الإيديولوجي والثقافي المشار إليه في بداية هذه الفقرة، وهو تكوين وفرّ لتجربتها النقدية أسباب النماء والتطور والاطراد والانسجام.

تشتمل هذه الدراسة – بالإضافة إلى المقدمة والتمهيد والخاتمة – على ثلاثة فصول. يتناول الفصل الأول الجذور المعرفية التي أفضت إلى النظرية التكوينية، وذلك

من خلال الوقوف عند المنطلقات الماركسية، ثم عند جهود لوسيان غولدمان بشكل خاص. كما تناول هذا الفصل علاقة " البنيوية التكوينية " بالمناهج النقدية الأخرى، ولا سيما " البنيوية الشكلية " و " الواقعية ". ثم حاول الفصل أن يلمّ بمجمل التجارب العربية التي تفاعلت مع " التكوينية ".

وأما الفصل الثاني، فقد عالج الجوانب التنظيرية للبنيوية التكوينية عند يمنى العيد، موضحاً الأبعاد الفكرية والإيديولوجية، ومناقشاً منهجيتها النقدية بشكل عام. ثم ركز هذا الفصل على مفردات المنهج ومبادئه الأساسية كما تمثلت في أعمال الناقدة.

وتناولت الدراسة في فصلها الثالث الجوانب التطبيقية للمنهج عند يمنى العيد، في مجالي الشعر والنثر. ويشترك هذا الفصل مع الفصل السابق في المقاربة المنهجية نفسها، من حيث تقسيم النظرية والتطبيق إلى مفردات وعناصر ومرتكزات محدّدة انبثقت من استقراء شامل لأعمال الناقدة ودراساتها المتعددة. وقد حاول الباحث – في ذلك كله – أن يربط تلك العناصر والمرتكزات بالأصول العامة للنظرية التكوينية، أو بتقاطعها مع بعض المناهج النقدية الأخرى. ثم خلص الفصل إلى بعض الملاحظات الختامية العامة التي تشير إلى بعض المفاصل الأساسية في مساهمة العيد في تطبيق البنيوية التكوينية في إطار النقد العربي المعاصر.

وإذا كانت الدراسة قد انطلقت أساساً من المصادر الأولية المتمثلة بدراسات يمنى العيد، فقد أفادت من كثير من المراجع النظرية والتطبيقية، لعل من المناسب الإشارة في هذه المقدمة إلى طائفة منها، مرتبة حسب تواريخ نشرها: " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية "، لمحمد بنيس، ١٩٧٩؛ " درجة الوعي في الكتابة "، لنجيب العوفي، ١٩٨٠؛ " الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية "، لحميد لحميداني، ١٩٨٥؛ " فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان "، لمحمد عزام، ١٩٩٦؛ " فاعلية القارئ في إنتاج النص: المرايا اللامتناهية "، لعبد الكريم درويش، ٢٠٠٠ ؛ " إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق "، لمحمد خرماش،

٢٠٠١؛ " النقد الغربي والنقد العربي "، لمحمد ولد بوعليبه، ٢٠٠٢؛ تحليل الخطاب الأدبي على ضوء مناهج النقد الحديث، لمحمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣؛ "البنيوية في النقد العربي المعاصر "، ليوسف حامد جابر، ٢٠٠٤.

# الفصل الأول

# البنيوية التكوينية: مهاد تاريخي ونظري

## توطئة

لعل من المناسب الإشارة أولاً إلى أن البنيوية التكوينية لم تظهر فجأة على يد لوسيان غولدمان، فهذه مسألة غير دقيقة ليس للبنيوية التكوينية وحسب وإنما لأي نظرية أخرى، وخصوصاً مع وجود بوادر ودواع أولية سابقة تفرض على صاحبها من خلال وعيه وفكره الذي يتعامل مع المعطيات التي تتوفر لديه، إذ " تُسَجل التجربة الإنسانية، ثمَّ توضع في صياغة نظرية حيث تتأتى قوتها من كونها متصلة على نحو مباشر بظروف تاريخية واقعية تثار من خلالها "[1]. واعتماداً على التاريخ فقد "ظهرت البنيوية التكوينية لأول مرة كفكرة رئيسية مع هيغل وماركس، إلا أن أحدهما لم يستعمل هذا المصطلح "[2]. فقد أعطيا الأفكار الأولية للنظرية من غير ذكر الاسم ولا حتى إعطاء حدود عامة لها، بل كانا يبثان أفكارهما من غير بلورة للنظرية، تأطيراً وتقعيداً، كما فعل غولدمان. وقبل ذلك كان لوكاتش يؤسس للبنيوية التكوينية كمنهج مختص بالعلوم الإنسانية. في حين كان بياجيه - في الجهة المقابلة- يعمل على تطوير المنهج في مجاله النفسي[3].

وبخصوص تأثر غولدمان بلوكاتش فقد تأثر به واستفاد منه استفادة كبيرة في بلورة أفكاره والعمل على إنشاء نظرية تسعى إلى الشمول والإحاطة في تعاملها مع العمل الأدبي. وأهم النقاط التي وقف عندها غولدمان معتمداً فيها على فكر لوكاتش

---

1 - ادوارد سعيد: **تأملات حول المنفى ومقالات أخرى**، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤ . ص ٢٨٣.

2 - محمد ساري: **البحث عن النقد الأدبي الجديد**، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص ٤٥ .

3 - نفسه، ص ٤٦ .

هي: ١ - البنية الدلالية، ٢ - الوعي الممكن، ٣ - التشيؤ، ٤ - النظرة الشمولية [1]. ولقد أعجب غولدمان إعجاباً كبيراً بلوكاتش، ولكنه كان يرى أن أعماله " قد تم إعدادها بدون اهتمامات سوسيولوجية خصوصية " [2]. ومن هنا حاول أن يوسع أفق هذه الأفكار، وخصوصاً المتعلق منها بالرؤية المأساوية للعالم، لإعطائها بعداً معاصراً [3]، يتناسب مع العمل المدروس. ومن هنا كان يسعى دائماً للقيام " بخطوة حاسمة نحو هذا التباين " [4]. ويختلف استخدام غولدمان عن لوكاتش في طريقة استخدام كلٍّ منهما لمجمل المصطلحات التي تم تناولها من قبل الاثنين، إذ إن " الأخير أعطاها صيغة فلسفية أكبر، وقطع بها شوطاً بعيداً في مجال التعامل الإيدولوجي " [5]. أما غولدمان فقد التزم بنظرة لوكاتش، و" أراد أن يعطيها من الدلات التطبيقية ما يجعلها أساساً لمنهج رفيع " [6].

أما دوسوسير فإن له دوراً بارزاً في مجال علمية النقد، فقد أرسى من خلال أبحاثه الكثير من المعتقدات التي بنيت عليها الكثير من الأفكار النقدية المتعلقة بالأدب، وتقوم فكرته الأساسية على ثنائية الدال والمدلول، وحصر النطاق المعرفي للغة في نفسها بعيداً عن أي مرجعية، فهو يعتقد " أن الإشارة ( Singe ) التي هي قوام اللغة، مكونة من فارق بين الدال والمدلول، وهذا الفارق هو داخل الإشارة، لذا فهو يقع داخل الخطاب " [7]. ولهذا يصبح من العبث " عزل ما هو نصي لساني عن مرجعيته الخارجية " [8]. هذا وقد استند غولدمان على سوسير، من ناحية تقنيّة في صياغة منهجه

---

1 - جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٢. ص ١٩.

2 - لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدرالدين عردوكي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣، ص ٢١ .

3 - جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية . ص ٢٦ .

4 - لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص ٢١٠ .

5 - جون هال (وآخرون): مقالات ضد البنيوية، ترجمة: ابراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦، ص ٢٣ .

6 - نفسه. ص٢٣ .

7 - يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨ . ص ٣٧.

8 - نفسه. ص ٣٨.

القائم على دمج الأدب والمجتمع والتاريخ ضمن بنية واحدة، وقد تم هذا الدمج " في إطار مفاهيم اللسانيات البنيوية " [1].

أما سيجموند فرويد فلم تكن الاستفادة منه في صياغة البنيوية التكوينية وعلم الاجتماع الأدبي عموماً استفادة مباشرة، وإنما كانت بطريقة ضدية، فقد سعى علماء اجتماع الأدب لدحض أفكاره المنبثقة من الفرد والتي ساهمت في تكوين " علم النفس الفردي" [2]، ليثبتوا بذلك نزوعهم نحو المجتمع، وخالفوه ليتفقوا مع أفكارهم ومنطلقاتهم الجديدة. وينبثق منهج فرويد من العوامل الجنسية لشرح الأشياء، بعكس ماركس الذي اعتبر أن العوامل الاقتصادية هي المحرك الأساسي لأي شرح نقوم به [3]، إذ يرى أن الفرد، وهو منعزل عن العوامل الاقتصادية والاجتماعية، هو الفاعل في عملية الإبداع مهما كان نوعها بأسلوب فردي، منطلق من الأنا الداخلية لهذا الفرد [4].

## أولاً: المصطلح والمفهوم

وسط توافر كمٍ هائلٍ من النظريات والآراء والمواقف النقدية، ظهرت البنيوية التكوينية محاولة الاستفادة من بقية المعارف والعلوم الأخرى كعلم النفس وعلم الجمال وعلم الاجتماع، بالإضافة إلى الفكر اليساري، والبنيوية التي أرسى دعائمها رولان بارت ومن تبعه من البنيويين، فهي ترتبط " على المستوى السيكولوجي (وعلى هذا المستوى فقط ) بفرويد، وعلى المستوى الايبستمولوجي بهيغل وماركس وبياجيه،

---

1 - يوسف حامد جابر: البنيوية في النقد الأدبي المعاصر، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٤ . ص ١٢٣ .

2 - محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص ٤٥ .

3 - نفسه، ص ٤٦ .

4 - نفسه، ص ٤٨ .

وعلى المستوى التاريخي – السوسيولوجي– بهيغل وماركس وغرامشي ولوكاتش، وبالماركسية ذات الإلهام اللوكاتشي "[1].

ولقد شكلت البنيوية التكوينية " منطلقاً حقيقياً في سوسيولوجيا الأدب "[2]، فهي تنطلق " من الفرضية القائلة أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط "[3]. مما يشكل علاقة جدلية ترابطية بينهما، مع مراعاة أن دراسة الوقائع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية تتطلب جهداً لاستخلاص التوازن[4]. ولاستخراج التوازن المستهدف في النص فإن هذا يتطلب أيضاً " عمليات ذات وجهين: تفكيك بنيات البنى القديمة وتركيب كليات جديدة قادرة على إيجاد ضروب من التوازن تستطيع الاستجابة للمتطلبات الجديدة للجماعات الاجتماعية التي تعدها "[5]. ومن هنا تأتي أهمية الأدب والفن على وجه العموم للرؤى المستقبلية لهذه الجماعات.

وتنبع فرضية البنيوية التكوينية الأساسية من " أن الطابع الجمالي للإبداع الأدبي آت من أن بنى عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي على الأقل واضحة معها "[6]. وهذا الانسجام نابع من الوعي الذي يعمل على تقريب المبدع من الجماعات وانصهاره فيها. ومن هنا كانت البنيوية التكوينية " تسعى إلى تأكيد علاقة بنية الأدب ببنية المجتمع والتاريخ وترسيخ هذه العلاقة، فالتفاعل أكيد وحتمي بين كلتا البنيتين، وأنه يكمن بينهما جدل حقيقي يعمق فيهما هذا التفاعل وينمي من خلاله الرؤية للعالم، إذ النص الأدبي منتوج للأديب، والأديب قائم في وسط اجتماعي "[7]. فالعمل الأدبي فردي قبل كل شيء، ولكن هذه

---

1 – لوسيان غولدمان: **العلوم الإنسانية والفلسفة**، ترجمة: يوسف الأنطاكي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦ . ص ١٤٧ .

2 – لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص ٢٣٣ .

3 – نفسه. ص ٢٢٩ .

4 – نفسه. ص ٢٢٩ .

5 – نفسه. ص ٢٢٩ .

6 – نفسه. ص ٢٣٣ .

7 – يوسف حامد جابر: البنيوية في النقد الأدبي المعاصر . ص ١٢٣ .

الفردية مصقولة ومبلورة ضمن نطاق مجتمعها الذي استمدت منه أبعادها وأصول تكوينها، والمقصود بالمجتمع هو ذلك المجتمع الذي وجهها وأعطاها أبعادها.

تنهض البنيوية التكوينية عند غولدمان على أسس ثلاثة هي، أولاً: بناء العمل، ثانياً: مبدع العمل، ثالثاً: الفترة التاريخية التي أنتج فيها العمل [1]، حيث يعمد إلى دراسة العمل بشكله وبالأصول العامة لتركيبته، ومن أخذ معرفة عامة بمبدع العمل الأدبي وظروفه ولمسات إبداعه وتفوقه، وبعد ذلك يأتي الحديث عن المرحلة التاريخية التي صاغ فيها الأديب عمله، فقد ثبت أن " لسيرة الحياة أهمية كبيرة، وعلى المؤرخ الأدبي أن يتفحصها دوماً بعناية " [2]، ولكنها عند التحليل " ليست سوى عامل جزئي وثانوي"[3]. وهذه الخطوات تأتي كمدخل لدراسة العمل الأدبي، " فالقيمة الجمالية تظل دوماً هي المعيار الأساسي، سواء للمعنى الموضوعي للعمل المدروس، أو لقيمة الشهادات الواعية للأديب "[4]. وبعد الخطوات السابقة تأتي الخطوات الأربع التالية كأساسيات لعمل المنهج وهي:

" ١- البحث عن المعنى وتكوين رؤية العالم ؛

٢- مطابقة رؤية العالم للواقع ؛

٣- الغائية الذاتية؛

٤- النتيجة الموضوعية لكل نشاط أدبي وفكري " [5].

من جانبه وصف باسكاوي منهج البنيوية التكوينية بأنه " ليس دراسة البنيات من حيث هي كذلك، بصورة سكونية ولا زمنية، بل العملية الجدلية لصيرورتها

---

1 - محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والتطبيق، دار المعرفة الجامعية، بيروت، ٢٠٠٢ . ص ١٨٠ .

2- لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة: نادر ذكرى، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨١ . ص ٩ .

3 - نفسه. ص ١٠ .

4 - نفسه. ص١٣ .

5- ادريس الناقوري: المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط ٢،١٩٧٧. ص ١٥ — ١٦ .

وظيفتها "[1]. ففكرة حيوية النص وحياته كنسيج من العلاقات والبنيات هي محور الفكرة الغولدمانية، حيث لا مجال للسكون أو اللازمن في جنبات النص. ومن هنا كانت البنيوية التكوينية تهدف " إلى إضفاء الطابع العلمي على العمل الأدبي دون أن تفصله عن علاقته بالتاريخ والمجتمع " [2].

بيد أن الخروج على الدراسات الاجتماعية التقليدية، في التعاطي مع النصوص الأدبية، لم يكن هو الميزة الوحيدة للبنيوية التكوينية، وإنما كان هنالك ما أطلق عليه "بالرؤية الشمولية " [3]، حيث ألمح غولدمان إلى " خلق الأبنية العقلية التي تنظم الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية " [4]، ووضع احتمالية كبيرة في " أن تؤلف المبدعات الكبرى الأدبية أو الفنية أو الفلسفية بنى دلالية متماسكة "، بحيث يكون التقطيع الأولي للموضوع " معطى بشكل أولي " [5]. وكأن ذلك ليس إلا مقدمة للولوج إلى أغوار النص، ومن ثم يأتي تراكم العمل المنظم ليعطي النتائج المستهدفة، ذلك " أن تقدم بحث بنيوي تكويني يقوم على تحديد مجموعات من المعطيات التطبيقية التي تؤلف بنى وكليات نسبية وعلى دمجها من ثمّ كعناصر في بنى أخرى أوسع ولكن من الطبيعة نفسها، وهكذا " [6].

وقوة هذا المنهج تأتي من تقديمه تزاوجاً للأحداث الإنسانية مجتمعة، " ومن ثم أنه فهمي وتفسيري في آن واحد " [7]. والفهم والتفسير ضرورتان غير منفصلتين، ولقد اعتبرهما غولدمان "عمليتين عقليتين مختلفتين لكنهما عملية واحدة مردودة إلى

---

1 - يُون باسكاوي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة: محمد سبيلا، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤ . ص٤٣ .

2 - محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب. ص ١٨٠ .

3 - موسى سامح ربابعة: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر حتى القرن الخامس الهجري في ضوء النقد الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، مكتبة المتنبي، الدمام، السعودية، ٢٠٠٣ . ص ٤٥ .

4 - نفسه. ص ٤٥ .

5- لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص ٢٣٧ .

6 - نفسه. ص ٢٣٨ .

7 - نفسه. ص ٢٣٨.

إطارين من أطر الإسناد" [1]. والمقصود بالإسناد هو – بلا شك – عُدة النقد التي لا يمكن لأي كان من أن يتعامل مع النص دون الأخذ بها، بل وحتى التمكن منها بشكل قوي، إذ إن البنيوية التكوينية " تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية " [2]. فالتطبيق عند غولدمان يعتمد على " مرحلتين أساسيتين ومتجادلتين في الدراسة هما: مرحلة الفهم أو التأويل، ومرحلة التفسير أو الشرح، ويعتبر أن الفهم هو مشكلة الانسجام الداخلي للنص، وهي تفترض أن نأخذ بحرفية النص كل النص ولا شيء غير النص " [3]، بحيث يكون الفهم كمرحلة أولى تستهدف الشكل وتفسير ظواهر الأشياء في النص، في حين يختص التفسير في " البحث عن " الفاعل " فرداً كان أو جماعة " [4]، أي " تحليل البنيات الضامة أو المفسرة " [5].

وأما مفهوم "التكوينية" فهو يبتعد عن جذره اللغوي في دلالته وعمله، فهو( أي التكوين ) " في المنهج البنيوي التكويني لا ينحصر في ربط البنية الفنية ببنية أوسع، هي البنية الإيديولوجية والاجتماعية، ولكنه يقتضي أيضاً رصد هذه العلاقة في حالة من الحركة المستمرة للتاريخ، ولا يتم تحقيق هذا العمل الأخير إلا في ضوء تعرف الناقد على العوامل السلبية والعوامل الإيجابية التي تشكل العلاقة الجدلية بينهما ديناميكية الحركة التاريخية نفسها " [6]، وكأن زمنية العوامل من حيث هي سلبية أو إيجابية – ضمن مثلث الماضي والحاضر والمستقبل – تساهم في إيجاد البنية الإيديولوجية التي تكوّن البنية الفنية للنص.

---

1 – لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية. ص ٢٣٩ .

2 – يُون باسكاوي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان . ص ٤٦ .

3 – محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر بين النظرية والتطبيق، مطبعة آنفو – برانت، فاس، ٢٠٠١ . ص٢٦.

4 – نفسه. ص ٢٦ .

5 – نفسه. ص ٣٠ .

6 – حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي "دراسة بنيوية تكوينية"، دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٥ . ص ١٩ .

يبدو واضحاً أن " القيم الفكرية الحقيقة لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي "[1]، ذلك أن " تأكيد تأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية على الإبداع الأدبي، ليس عقيدة وإنما هو فرضية تكتسب صلاحيتها فقط بمقدار ما تؤديها الوقائع"[2]. فلا مجال للكلام غير المستند على البراهين الواضحة المادية والملامسة للواقع المعيش بكل أبعاده. عندئذ يتحتم علينا " فهم العمل الأدبي نفسه، وفهم دلالته الخاصة ثم الحكم عليه من الجانب الاستيطيقي باعتباره عالماً ملموساً من الكائنات والأشياء، أبدعه الكاتب الذي يتحدث إلينا من خلاله "[3]. فيصبح تحديد منظور الفنان وعمله من خلال رؤية العالم. " وبمقدار ما تكون هذه الرؤية أرستقراطية أو بورجوازية أو بروليتارية، بقدر ما يكون فنه أرستقراطياً أو بورجوازياً أو بروليتارياً"[4]. فالأرضية التي تنطلق منها الرؤية هي نفسها التي تحدد طبيعة العمل الفني نفسه، ذلك أن طبيعة العلاقة بين الفرد والمجتمع ودوره فيه، هي التي تحدد طبيعة نظرة الفنان إلى العالم، ومن ثم تحديد واقع العمل الفني.

إن السوسيولوجيا البنيوية التكوينية " تموضع العلاقة بين العمل والمجتمع، ليس على مستوى المحتوى، بل على مستوى البنيات أي الشكل "[5]، وفي هذا رد على أهم الانتقادات التي وجهت للبنيوية التكوينية من ناحية اهتمامها بالمحتوى وإهمالها للشكل[6]. وحجة هذه الانتقادات مبنية على اهتمام التكوينية بل وتركيزها على البنية ورؤية العالم[7]. صحيح أن البنية التكوينية " تتجه أساساً نحو وحدة العمل وتبدو أكثر تماسكاً، وتتطابق بشكل صارم مع ميولات المجموعة الاجتماعية المتميزة "[8]، وهذا

---

1 – لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة: محمد برّاده، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤ . ص ٢٣٧ .

2 – نفسه. ص ١٣ – ١٤ .

3 – نفسه. ص ١٧ .

4 – نفسه. ص ٢٤ .

5 – لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة . ص ١٥٣ .

6 – نفسه. ص ١٥٤ .

7 – نفسه. ص ١٥٤ .

8 – نفسه. ص ١٥٤ .

ما يقودها لاكتشاف رؤية العالم عند المبدع. إلا أنها ( أي البنيوية التكوينية ) لا تفعل هذا بتركيزها على المحتوى دون الشكل، بل تسير بعملية التحليل وفق الانسجام بينهما، ودون أي فصل. أو تقديم شق على آخر، إلا بحسب ما يقتضيه النص وما تتطلبه الحاجة، فكل سلوك له خاصية دالة [1] تتطلب شكلاً فنياً يحتويها. وكل ما في الأمر أن غولدمان اهتم بالجوانب التحليلية المعتمدة على تفسير الأبعاد الاجتماعية في النص، "ولم يشغل نفسه كغيره من البنائيين المنكبين على مشاكل اللغة الفنية " [2]. وهذا لا يعني أنه أهمل الشكل على الإطلاق، ولكنه لم يذهب بعيداً مع تشابكات اللغة وتشعباتها.

فضلاً عن كل هذا، فإن أهمية البنيوية التكوينية تأتي من " اكتشافها للذات الفوق فردية ( أو الجماعية ) وللخاصية المبنية لكل سلوك ثقافي، وجداني أو عملي لهذه الذات " [3]. فهي قبل كل شيء " تصور علمي للحياة الإنسانية " [4]. هذا التصور العلمي جاء من خلال الاعتماد على الذات الإنسانية التي انطلقت من نسيج اجتماعي فرض عليها نمطاً سلوكياً، علماً بأن كل سلوك له خاصية دالة [5].

ومع الإقرار بمشروعية وجود عقبات أثناء التطبيق، سواءً في الجانب الفني أو على الصعيد المضموني، فقد ثبت " أن بعض الشقاق بين النظرية والممارسة النقدية، نابع من حقيقة وهي أن النظرية ليست جسماً متماسكاً متكاملاً من المعرفة " [6]. والمنهج البنيوي التكويني وعلى ما قدمه من إسهامات وإنجازات مهمة فإن هذا لا يعطي المشروع التكويني تزكية مطلقة " في طموحاته البعيدة، وإنما يجعله مشروعاً مفتوحاً قابلاً للنقد والإضافات " [7]. وهكذا فقد وُلِدَ المنهج وسط نقاش حاد وكبير بين مؤيد

---

1 – لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة. ص ١٤٧ .

2 – محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب . ص ١٨٠ .

3 – لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة . ص ١٤٧ .

4 – نفسه. ص ١٤٧ .

5 – نفسه. ص ١٤٧ .

6 – بارتون جونسون: دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي. ع ٢٥، بيروت، ١٩٨٢. ص١٦٠ .

7 – لوسيان غولدمان (وآخرون): البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ( أخذت من مقدمة الكتاب بدون ذكر المؤلف ) . ص ٩ .

ومعارض له وفق نقاش علمي أخذ حيزاً كبيراً عند نقاد العالم لدرجة اتهام غولدمان بأن أفكاره تقع على جانب كبير من الغلط مرتبطٍ بتناقض ذكي [1].

ولم يسلم غولدمان أيضاً من الماركسيين أنفسهم، وخصوصاً الأرثوذكسيين منهم، فقد اتهموه بتحريف فلسفة ماركس ومخالفة لوكاتش [2]. أما دعاة البنيوية الشكلية، وخصوصاً رولان بارت، فقد اتهموه " بتبنيه نظريات جمالية ذات نزعة مجتمعية سوقية ". على أن صميم الخلاف بين غولدمان وغيره من مناهضي منهجه هو في إهمالهم للفاعل ووصولهم مباشرة للنتيجة، من غير ربطها بالأسباب التي أدت إليها، إلا أن غولدمان رفض هذا الطرح لأنه " يضيع علينا فرصة فهم النص من وجهة نظر اجتماعية وتاريخية، إذ يجب أن يكون خلف كل جملة في النص فاعل لا يجوز نسيانه والإغفال عن دوره" [3]. فلقد نُظر إلى البنيوية التكوينية على أنها " اتجاه نقدي يرى أن ( المنهج البنيوي الشكلي ) قد وصل بالنقد إلى الطريق المسدود، حين اقتصر على النص وحده دون أن يربطه بظروفه الاجتماعية، فجاء المنهج البنيوي التكويني ليردف الأدب بدراسة الوسط الاجتماعي الذي أبدعه " [4]. كما أن أتباعه من نقاد العالم لم يتقيدوا بطروحاته على نحو مطلق، فقد أضافوا وبدلوا وحذفوا وفق نظرة كل ناقد وإيديولوجيته الخاصة، غير خارجين على الإطار العام للنظرية.

وعليه يمكن القول: إن البنيوية التكوينية كممارسة نقدية ومنهج نقدي تبدأ من قبل بداية النص نفسه ولكن ليس مع المؤلف أو المبدع، وإنما من خلال الإحاطة بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، وبالعلاقات الفردية فالاجتماعية فالطبقية ومدى تماسكها وتوازنها، بالإضافة إلى التقاطعات السلوكية وما تفرضه على الأفراد من تشكيل وعي وموقف يستند إلى نظرة مادية خالصة.



---

1 - جان دوفنيو: غولدمان "رؤية العالم"، ترجمة: حسن المنيعي، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤. ص ٩٤ .

2 - جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية . ص ٩١ .

3 - نفسه. ص ٩٢ .

4 - محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٦ . ص ٤٢ .

## ثانياً: المبادئ والمنطلقات

### أ. البنيـة:

ثمة صعوبة في وضع تعريف محدد ودقيق للبنية، إذ تتعدد فيها اجتهادات وآراء المفكرين والنقاد كل بحسب الزاوية التي ينظر من خلالها إليها. " فالبنية هي المصطلح الأهم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي وموضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي " [1]. إلا أن جذورها اللاتينية " Sturere " تعني المبنى [2]. فليس عجباً أن يشترط وجوده من خلال " تعدد المعنى والتوقف على السياق والمرونة " [3]. وهي بهذا لا تأخذ دورها إلا بوجودها ضمن العناصر والبنى الأخرى الموجودة معها، لأنها " كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه" [4].

ويعتبر أمر استقرار البنية وثباتها على نسق معين ضرباً من المستحيل، فهي معرضة للتغيير والتحوير والزيادة والنقصان بحسب الدوافع التي تؤدي إلى ذلك، ومن هنا نظر إليها على أنها " ببساطة ذلك المعنى المستخلص من المحاولات التي تقوم بها الجماعة لتغيير وضعية معينة إلى وضعية أخرى أكثر تلاؤماً مع الطموحات التي تحملها " [5]. وفي الوقت نفسه فإن تنقل البنية يتم اعتماداً على الظروف المؤثرة فيها. فبمقدار هذا التأثر يكون التغيير، وقد يتطلب هذا الأمر الحاجة إلى هزات وصدامات اجتماعية عنيفة، تتمحور بفعل تراكمات زمنية صغيرة تضاف إلى بعضها بعضاً عبر تقادم الزمن مما يولد تطور هذه البنية، في حين يرى آخرون "أن البنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها، ومن جهة أخرى انجازات تقدمها رغم تنوعها " [6]. ولكن مثل هذا الرأي سيساهم في عزل النص عن

---

1 – صلاح فضل: النظرية البنائية في الأدب والنقد، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة الأمانة، ١٩٧٨ . ص ٢٣٠ .

2 – نفسه. ص ١٣٩ .

3 – نفسه. ص ١٤٠ .

4 – زكريا ابراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، د . ت . ص ٧٣ .

5 – محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر . ص ٢٢ .

6 – جان بياجيه: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط ٢، ١٩٨٠ . ص ٨ .

المؤثرات الخارجية عليه، وسيبقيه منغلقاً على نفسه من خلال انغلاق بنياته، وهذا ما لا تريده البنيوية التكوينية.

وكأي شيء له وجود في عالم الأشياء فإن البنية تعتمد على مجموعة من العناصر في تكوينها وهي " الجملة والتحويلات والضبط الذاتي " [1]، على أن تخضع هذه العناصر " لقوانين تميز المجموعة كمجموعة ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر " [2]. فتلتحم خصائص العناصر مع خصائص المجموعة ضمن لُحمة واحدة يصير بعدها الفصل بينهما أمراً متعذراً.

ولا تستقل البنية نهائياً عن البنى الأخرى، لا بل إن انصهاراً وتزاوجاً معيناً يحدث مع الكثير من هذه البنى، من خلال ما يعرف بالبنية الضامة وهي تلك البنية التي تضم البنى الصغيرة المتفرقة شاملة " تاريخ الأدب وسيرة الكاتب والفئة الاجتماعية التي يرتبط بها العمل الأدبي المدروس " [3]، فهي ( البنية الضامة ) تمثل المركب الكيميائي المتشكل من عناصره والتي اندثرت صفاتها الخاصة بعد توحدها مع عناصر أخرى ساهمت في تشكيل هذا المنتج الجديد. ولكن هذا لا يعني تهميش دور البنية الأولى، إذ إن تفسيرها يبقى على درجة من الأهمية و " يصبح ما كان تفسيراً للبنية الأولى، فهماً للبنية الثانية الشاملة، ونصبح مطالبين بإيجاد تفسير لها، أي بإدماجها في بنية أكثر إتساعاً، تضمها مباشرة وتساعدنا على معرفة تكونها وهكذا " [4]. وفي مثل هذه الحالة فإن البنية الثانية (الضامة) مطالبة بالقدرة على الاحتواء والشمول، ويحدث هذا الاحتواء مشروطاً بالرغبة من قبل إحدى البنى أو بالقدرة الناجمة عن ظروف معينة وخاصة. ومهما كان نوع البنية سواء كانت بنية مفردة أو مركبة فإنها تتميز بقدرتها " على أن تضبط نفسها، هذا الضبط الذاتي، يؤدي إلى الحفاظ عليها " [5]. فلا

---

1 – جان بياجيه: البنيوية. ص ٨ .

2 – نفسه. ص ٨ .

3 – جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية . ص ٨٩ .

4 – محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر . ص ٢٧ .

5 – جان بياجيه: البنيوية . ص ٨ .

خوف عليها من التلاشي والذوبان، حيث إن هذا الضبط الذاتي يؤكد على أنه " لا يوجد " بنية لجميع البنيات " في نفس معنى "مجموع لجميع المجموعات" "[1].

ولقد تحدث النقاد عن العديد من البنيات. فهنالك " البنية الداخلية للمتن، والبنية الثقافية والشعرية، ثم البنية الاجتماعية والتاريخية، وهي متكاملة ومتفاعلة فيما بينها"[2]. وهذا التكامل ينتج عن التوافق أثناء العمل المتفاعل على مستوى النص ككل، بل إن هذا التوافق ضروري للبنية الدلالية عند غولدمان والذي يفترض" وحدة الأجزاء ضمن كلية "[3]. فلا مجال للعمل المنفرد ضمن الكلية العامة الجامعة لكل هذه البنيات والعناصر، مما سيساهم في جعل البنية الدلالية نفسها تنتقل " من رؤية سكونية إلى رؤية ديناميّة "[4].

وحول علاقة البنيات بالنشاط الذاتي الذي هو " منتوج التطور التاريخي للعالم الطبيعي والاجتماعي "[5]، فالبنية المكونة لهذا النشاط أو اللاعبة دوراً في حركته تفرض نوعاً من السيطرة على النشاط من خلال إيجاد علاقات تبلور هذا النشاط برمته، لكن الحاجة تظل ضرورية لمعرفة الوساطة التي تمر بها البنية لإدراك العلاقة " بين العالم الداخلي للعمل ووسائط التعبير المستعملة "[6]. فإذا عجزنا عن " فهم البنية في وجودها الكلي وإدراك خصائصها الجوهرية، فسيكون من العبث أن نحاول فهم العلاقات التي تنشأ بينها وبين أي من الشروط التي تقع خارجها، على محوري التزامن والتوالد، ضمن البنية الاجتماعية "[7]، ذلك أنه من المستحيل التعامل مع البنية منفردة

1 – جان بياجيه: البنيوية. ص ٥٩ .

2 – محمد بنيس: الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥ . ص ٣٣٤ .

3 – يُون باسكاوي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان . ص ٤٦ .

4 – نفسه. ص ٤٦ .

5 – نفسه. ص ٥١ .

6 – جاك لينهارت: من أجل استطيقا سوسيولوجية، محاولة لبناء استطيقيا لوسيان غولدمان، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤ . ص ٦٠ .

7 – كمال أبوديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦ . ص١٢.

أو معزولة عن الظروف المحيطة بها، فهي - أي البنية - مؤثرة ومتأثرة بما حولها من العوامل. ومهما كانت هنالك محاولات جادة تقصد هذا العزل، فإنها - أي المحاولات - ستفشل.

ولغولدمان اهتمام خاص بالبنية، فقد هاجم أولاً البنية المرتبطة بالمجتمع الليبرالي، مدعياً أنه " يمكن لعالم متوازن مطابق لهذه البنية أن يكون في أقصى حدوده عالم روبنسون، الفرد المعزول في مواجهة عالم الموضوعات والمزروعات والحيوانات "[1]. وهذا ليس بمستغرب على مفكر ماركسي الفكر والرؤى، أعني غولدمان. ولم يلخص غولدمان البنية " في ثلاث نقاط هي: الضرورة الاقتصادية، والوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية، والضمير الممكن "[2]، إلا ليؤسس بما يُعرَف برؤية العالم[3]، بحيث يجعل من نظريته مادة مقبولة للممارسة على النص الأدبي. وقد نجح في هذا إلى درجة كبيرة، وخصوصاً أنه كان يقصد " بالبنية النظام أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره "[4].

والوعي فردياً كان أم جماعياً فإنه يؤثر بطريقة مباشرة وغير مباشرة في البنية التحتية أو الفوقية، لأن ثمة علاقة جدلية بينهما[5]. على أن البداية تنطلق من المجتمع، ومن ثم يأتي دور الفرد كمكمل لإنتاج هذه البنية العقلية، حيث إن " تركيب البنية يهدف إلى إقامة التوازن بين الاستمرارية لدى الفرد والمجموعة "[6].

أما البنية الدلالية فإنها " ترتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية، إذ يكون فهمها محاولة لإعطاء جواب بليغ على وضع إنساني معين، لأنها تقيم توازناً بين الفاعل

1 - لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص ٢٠٣.

2 - صلاح فضل: النظرية البنائية في الأدب والنقد. ص ١٥٢ .

3 - نفسه. ص ١٥٣ .

4 - نفسه. ص ١٥٢ .

5 - جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية . ص ٤٨.

6 - نفسه. ص ٨٦ .

وفعله أو بين الأشخاص والأشياء "[1]. وحتى يتم فهم هذه البنية تصبح الحاجة ماسة لفهم العناصر المساهمة في بلورة وصقل الوضع الإنساني، وهي عناصر خارجية متعلقة بالعالم المحيط بالإنسان كالحروب والهجرات وعناصر داخلية متعلقة بتصرف أفراد المجموعة وسلوكهم[2]. ومن هنا كانت البنية الدلالية تحتاج لربطها ببنى موسعة "كالبنى الذهنية ورؤى الطبقات الاجتماعية للعالم والبنية الاجتماعية الاقتصادية التي تفرزها حقبة تاريخية معينة "[3]، حتى تصل إلى هدفها المقصود وتتضح جميع معالمها في النص الذي يستمد " معناه وبنيته الدلالية من رؤية العالم التي يعبر عنها "[4].

## ب. الوعي

لم يكن الوعي مادة للاستهلاك المعرفي، ولم يكن أداة استعراضية في عمل النقاد، يتطرقون إليه بالشرح والتوضيح والتفصيل بشكل مجرّد، وإنما كان عنصراً أساسياً من عناصر البنيوية التكوينية، يضاف إلى بقية العناصر ليشكل معها خليطاً متكاملاً من الرؤى والقناعات التي تنهض عليها نظرية غولدمان. ومن الصعوبة بمكان تحديد الوعي تحديداً صارماً، فهو يستعصي على التحديد الدقيق[5]، ويمتنع على التأطير الواضح المعالم، إذ إن صلب مشكلته تقوم باعتباره ذاتاً وموضوعاً في الخطاب[6]، فلا يمكن التعامل معه بشكل مستقل داخل العمل الفني ككيان مستقل ومنفرد بعيداً عن بقية أركان العمل.

---

1 - جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية. ص ٧٧ .

2 - نفسه. ص ٨٦ .

3 - نفسه. ص ٤٨ .

4 - نفسه. ص ٨٢ .

5 - لوسيان غولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن، ترجمة: محمد برّادة، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤ . ص ٣٣.

6 - نفسه. ص ٣٣ .

وتصنف العوامل المشكلة للوعي بثلاثة أنواع هي: غابرة، وقارة، ومرتبطة بالجماعة نفسها، علماً بأن زوال العوامل الغابرة والقارة لا يؤدي إلى زوال المجموعة. أما العوامل المرتبطة بالجماعة فإن زوالها يؤدي إلى زوال المجموعة وإبادتها [1]. فالعوامل الغابرة والقارة هي عوامل ثانوية يمكن التخلي عنها في صياغة الوعي، فقد تغيب عن الوجود الجمعي للجماعة، في حين أن العوامل المرتبطة بالجماعة هي عوامل رئيسية لا يمكن للجماعة ولا للوعي المنبثق عنها أن توجد بدونها، لأن " كل واقعة اجتماعية تستتبع وقائع وعي بدون فهمها لا يمكن دراسة تلك الواقعة بكيفية إجرائية " [2].

وحول أنواع الوعي فإنه لا يمكن الفصل بين الوعي الفردي والوعي الاجتماعي بأي حال من الأحوال، إذ التزاوج القائم بينهما يحول دون ذلك، مع الإقرار بالفروقات الفردية واختلاف درجة الوعي من شخص لآخر. فقد ثبت بأن المرء يستطيع " أن يلمس درجة[من] التناسق تتجاوز بكثير درجة التناسق التي يمتلكها الأعضاء الآخرون للمجموعة " [3]. وهذا عائد بالإضافة للقدرات الفردية إلى مدى تأثر هؤلاء بالوضع الاجتماعي القائم وتأثرهم بالجماعات الاجتماعية الأخرى. ولقد أكد دلتاي (Dilthy) أن " الانطلاق من العالم " كما هو" يعتمد على الوعي الفردي، على القدرة التي يملكها الفرد على أن يعيش صلة نفسية وأن يفهمها عند الغير، إن غرضه هو العثور على الانفعال المناسب بواسطة جماعية الانفعال والفهم التي تشكل المعرفة التاريخية " [4]. فالصلات النفسية ما بين الفرد ونفسه من جهة، وما بينه وبين الآخرين من جهة ثانية، تساهم في مد الجسور نحو المجتمع الذي تفرض همومه وانفعالاته نفسها على الوجود الفردي، فتشكل وعيه الذي يتعامل من خلاله مع العالم، حيث إن " الشخصية الأكثر

---

1 - لوسيان غولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن، ترجمة: محمد برّاده، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤. ص ٣٧ .

2 - نفسه. ص ٣٦ .

3 - يُون باسكاوي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان . ص ٥٢ .

4 - ستيبان أودويف، على دروب زرادشت، ترجمة: فؤاد أيوب، دار دمشق، بيروت، دمشق، ١٩٨٣ . ص ١٠٨ .

قوة هي التي تتطابق بكيفية أفضل مع حياة الفكر " [1]، وبالتالي فهي شخصية متكيفة ومتفاعلة تأخذ من النسيج الاجتماعي مبادئه وأفكاره وتحاول أن تطوره وتتطور معه.

وإذا كان جوهر الفكر الماركسي يقوم على الواقع المادي الملموس، فإنه " لا يوجد مطلقاً أي احتمال في أن منتوجات الوعي اليوم يمكن أن تكون مادة ما، شأنها في ذلك شأن الإبداعات الثقافية المتوسطة " [2]. فالوعي شيء يحرك موقفنا تجاه الأشياء الملموسة في واقعنا، شريطة ألا يتم التعامل مع الوعي هذا وذاك الموقف أياً كانت طبيعته كجزئين منفصلين، لأن " الوعي المزيج من الفكر والشعور لا يكون مصدراً من مصادر قوة المجتمع وإنما هو جزء منه " [3]، حتى إنه يمكن القول: " إن حياة الإنسان الواعية ليست سوى ومضة متقطعة فوق كتلة وجوده ككل " [4].

وللوعي دور بارز عند المبدع لأن له سلطة على طريقة الكتابة أولاً وفيما تطرح هذه الكتابة ثانياً على صعيد المضمون من أفكار وطروحات ومشاعر تحرك الشكل الخارجي للنص المكتوب. ففي الدراسات السوسيولوجية يجب على الباحث أن لا يحصر اهتمامه بالمطالب الاقتصادية للبروليتاريا، وإنما يجب أن يتنبه إلى وعي المجموعة ككل [5].

ولقد تحدث النقاد والمفكرون عن نوع مهم من أنواع الوعي، وهو الوعي الممكن، حيث اعتبر " رؤيا حياتية مستقبلية "، هي في طبيعتها " مأساوية تعانق الأزمة الحضارية والصراعات الاجتماعية متسلحة بوعي تاريخي ذي بنية تفاؤلية تتجاوز الواقع إلى البديل الممكن " [6]. فإذا كان بمقدور الفرد أن يعي واقعه ويتجاوب معه، منفتحاً في الوقت نفسه على واقع الآخرين، فإن نظرته ستتحول فطرياً إلى نظرة

---

1 – لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب . ص ١٩.

2 – جاك لينهارت: من أجل استطيقا سوسيولوجية . ص ٥٩ .

3 – كرستوفر كودويل: جورج برناردشو: دراسة عن البرجوازي الأمثل، من كتاب خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، مقالات معاصرة في النقد، تصنيف: وليبر سكوت، ترجمة: عناد غزوان اسماعيل و جعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨١. ص ١٦٣.

4 – نفسه. ص ١٦٣ .

5 – جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية . ص ٣٥.

6 – محمد عزام: وعي العالم الروائي، دراسات في القصة المغربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠ . ص ١٦٩ .

تفاؤلية خيالية حالمة، متجاوزاً من خلال هذه النظرة مآسيه وواقعه المرير، أو حتى محاولاً تعزيز مكاسب طبقته الاجتماعية، " إذ يحتل المبدع في طبقته مكانة تخوله أن يشكل وعيها الممكن كأقصى ما يمكن أن يصل إليه هذا الوعي في تجسيد همومها وتطلعاتها " [1]. ويستند الوعي الممكن بعد هذا على ما يسمى بالوعي القائم، وينطلق منه في بلورة موقفه، وهذا ما يجعل المبدع والباحث على حدٍ سواء مطالبين بالتوفيق بينهما قدر المستطاع، حتى إن أي وعي مهما كان شكله ونوعه بحاجة للمطابقة مع الوعي القائم [2]. من جانبه " يرى غولدمان أن مقولة الوعي الممكن تستدعي الوصول إلى بعض النتائج المتعلقة بعلم الجمال " [3]، على أن تكون هذه النتائج مرتبطة أشد الارتباط بالظروف الاجتماعية، التي صيغ منها العمل الأدبي، لأن ثمة وعياً واقعياً وحقيقياً عند كل فئة اجتماعية، مع الإقرار بأن هذا الوعي متصل اتصالاً وثيقاً بالقضايا المطروحة، ومن ثم ترتبط هذه القضايا مع الوعي بعدد كبير من العوامل [4].

### ج. الديالكتيك

إنه لمما يجعل الديالكتيك مقبولاً إلى درجة كبيرة في الدراسات النقدية والأدبية، بل على مستوى الدراسات الإنسانية عموماً، هو قدرته على مزج أكثر من عنصر بالعناصر الأخرى، مما يساهم في توجيه حركة هذه العناصر ضمن علاقات جديدة ناتجة عن تجدد هذه الحركة التي ستصنع روابط وصدامات مغايرة للتي كانت عليها قبل تزاوج هذه العناصر، فقد ثبت أنه " في منظومة المتناقضات تثبت الرابطة المجردة بين المتضادات بعضها ببعض كشيء إضافي " [5]. فقد تنفصل العناصر عن

---

1 – محمد عزام: وعي العالم الروائي، دراسات في القصة المغربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠. ص ١٦٩ .

2 – لوسيان غولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن . ص ٣٤.

3 – جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية . ص ٢١ – ٢٢.

4 – انظر لوسيان غولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن . ص ٣٧.

5 – ف . كومبف و ز. اورودجيف: المنطق الديالكتيكي " المبادئ والمسائل الأساسية "، ترجمة: أحمد نسيم برقاوي، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٣ . ص ١١٨ .

بعضها لدرجة التناقض والتضاد، مما يدخل العمل الأدبي في توتر غير منطقي سيؤدي إلى التضارب والفوضى على جميع مستوياته، ولكن الديالكتيك يتجاوز هذه المشكلة من خلال " عملية استعادة الموضوع الكلية في وحدة جميع اتجاهاته، أي في علاقاته، ترابطاته، وصور نشأته "[1]. ذلك أن " كل منظومة نظرية أصلية من نظريات المعرفة تتناول الموضوع في علاقاته وترابطاته الشاملة، سواء في المجال الخارجي والتجريبي، أو في النظرة الكاملة للوقائع وللظواهر والصفات المتعلقة بالموضوع "[2].

ولما كانت العناصر منفردة تمتلك صفات خاصة بها مستقلة ومنفصلة على الصعيدين الداخلي للعنصر الواحد أو على الصعيد الخارجي في علاقة هذا العنصر مع العناصر الأخرى، قد تصل إلى درجة التناقض والصدام المباشر وغير المباشر، ولما كان الدمج والجمع بين هذه الصفات قد يصبح ضرباً من المستحيل، فقد عمد الديالكتيك إلى أن يجعل ويقر " علاقة الصفة بالأساس الداخلي للموضوع، للجوهر"، بحيث لا تعطى علاقات الصفات أو المواضيع الأخرى أية أهمية[3]. لكن ارتباط العناصر بالجوهر يتطلب ملكة قوية في التحليل تعتمد" استخراج الواحد منها من الآخر، في استنباط توسطاتها والانتقال إلى التركيب، ومن هنا ينتج أن التحليل والتركيب يشكلان في المعرفة النظرية وحدة ديالكتيكية "[4]. وفي هذا جهد نقدي لا يتقنه إلا من أخذ بنواحي الفكر والثقافة والتفكير العميق، فالناقد أمام ثنائيتين قويتين هما: المجرد والعيني، فالعيني هو وحدة الأشكال، وسط منظومة موحدة، أما المجرد فهو العنصر الذهني وسط هذه المنظومة الكلية[5]، و" الانتقال من المجرد إلى العيني يتطلب تطبيق مبدأ وحدة التاريخي والمنطقي، هذا التطبيق يتناول الموضوع ذاته "[6].

---

1 - ف . كومبف و ز. ارودجبيف: المنطق الديالكتيكي " المبادئ والمسائل الأساسية "، ترجمة: أحمد نسيم برقاوي، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٣ . ص ١٢٥ .

2 - نفسه. ص ١٢٨ .

3 - نفسه. ص ١٢٣ .

4 - نفسه. ص ١٤٠ .

5 - نفسه. ص ١٤٠ – ١٤١ .

6 - نفسه. ص ١٥٠ .

ليس من الغرابة إذن أن " التناقض الديالكتيكي هو منبع القوى الدافعة لحركة الموضوع الداخلية، كما هو أيضاً منبع الانتقال من عنصر إلى آخر " [1]. ودراسة هذه القوة الدافعة وذلك الانتقال أمر ضروري بل وحتمي لاستخلاص بواطن العمل المدروس ككل متكامل على الصعيد النظري والعملي على حدٍ سواء. " فعلى المعرفة النظرية أن تتتبع التطور الذي ينبع من التناقضات والانتقال المرتبط بهذا التطور " [2]، وتتبع التطور هذا هو في صلب الديالكتيك، لأنه " يشترط حركة الموضوع الداخلية "[3] كأساس لنجاح عمله.

ولقد ارتبط الديالكتيك بالفكر الماركسي أشد الارتباط، نظراً لتوافقهما المنهجي من حيث الجوهر والأسلوب، لا بل إن الماركسية تستوعب الديالكتيك وتعمل على تطويره، فلم يكن عبثاً اعتبار المادية الديالكتيكية " الأساس الفلسفي للماركسية تلك الفلسفة التي تحل المشكلات الفلسفية السياسية حلاً مادياً ديالكتيكياً ( الوجود، المعرفة، الإنسان، الحرية، التاريخ، الخ ) ، وانسجاماً مع هذا الكلام فإن المادية الديالكتيكية تصير " مرادفة للفلسفة الماركسية " [4]. ومن هنا نوقن بأن طريق المادية الديالكتيكية ليست بتلك البساطة والسهولة، ذلك أن منهجاً يحاول أن يسير نحو النضوج والشمولية رابطاً بين شيئين أو أكثر ضمن علاقات متشعبة ومتداخلة لا بُدّ وأن يعاني من صعوبات وعقبات وخصوصاً أنها " تشكل تصوراً إجمالياً عن الإنسان والكون، وعلى هذا فهي تصطدم بعدد كبير من المفاهيم المختلفة والمتعارضة " [5]. من جهة أخرى فإن أكبر أهمية وأعظم فائدة يمكن أن تناط بالمادية الديالكتيكية في تجلياتها النظرية والتطبيقية هي في إيجاد الطريق التي " تم فيها التعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي " عبر الحساسية الفردية للمبدع " في العمل الأدبي أو الفني الذي

1 - ف . كومبف و ز. ارودحييف: المنطق الديالكتيكي " المبادئ والمسائل الأساسية "، ترجمة: أحمد نسيم برقاوي، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٣ . ص ١٤٦ .

2 - نفسه. ص ١٤٩ .

3 - نفسه. ص ١٤٩.

4 - نفسه. ص ٧.

5 - لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة . ص ٣٤ .

تدرسه"[1]. وهنا يأتي دور البنيوية التكوينية في محاولتها استيعاب هذا النمط من الدراسة لتتبناها وتطورها إلى آفاق جديدة.

ويؤخذ على الديالكتيك أنه شكلي بالدرجة الأولى فهو " يتناول التعينات المختلفة في ذاتها، وينظر إلى الشيء الخارجي ليس إلا " [2]. فهو معنيٌّ بالجوانب الظاهرة والعلاقات الشكلية الخارجية، ومن هنا جاء دور المادية التي شكلت معه بما يُعرف بالمادية الديالكتيكية، حيث أكدت على " وحدة الوعي والفعل، انطلاقاً من مستوى الإدراك الأولي " [3]، بحيث يصير العمل قاصداً البنية التحتية والبنية الفوقية في ربطهما سوية للموضوع بشقيه الشكلي والمضموني. وقد رفض أتباع الديالكتيك الطروحات التي اعتبرته شكلياً، فاعتبروا " التفرقة الوهمية أو المصطنعة بين مضمون النص وشكله ليست واردة في عرف هذا التصور، ما دام النص يؤخذ برمته كوعي ذي مستويات وعلائق ديالكتيكية متلاحمة ومتعددة، ومنهج يعتمد العلم لا يمكنه أن يضيق عن استيعاب المكاسب الإيجابية والثورية للعلم " [4].

ومهما كانت دوافع كل جهة لتثبت صحة ما تقول فإن ربط المادية بالديالكتيكية قد حسم الموضوع نهائياً، وساق المضمون إلى جانب الشكل دونما فصل أو تجزئة بينهما إلى صلب العمل كمرتكزين أساسيين في العمل النقدي، إذ " ليست فعالية المنهج الجدلي خاصة فحسب بارتياد داخل النص دون خارجه، بقلبه دون قالبه، إنها رؤية شمولية تستوعب البنيتين المتداخلتين معاً " [5].

وأما الجنس الأدبي فقد ارتبط الحديث عنه بتجليات الديالكتيك في بعض مراحل دراسته حيث أُريد للنقد الجديد " أن يكشف قناع الشكل الداخلي للجنس الأدبي، أو لمجموعة من النصوص، وأن يبدأ من سطح العمل، وصولاً إلى المستوى الذي يرتبط

---

1 - لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة. ص ٣٢ .

2 - نفسه. ص ٤٧ .

3 - نفسه. ص ١٧ .

4 - نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، دراسات نقدية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧٩ . ص ٤٠٥ .

5 - نفسه. ص ٤٢٣.

بـه الشكل الأدبـي ارتباطـاً عميقـاً بالمجـسّد " [1]. فقـد سـاهمت التـأثيرات الديالكتيكيـة المتبادلة على مستوى الأجناس الأدبيـة فـي إغنـاء بعضها البعض على صعيد النظريـة من جهة والممارسة الأدبية من جهة أخرى [2].

ولا تقف الماديـة الديالكتيكيـة مكتوفـة اليـدين فـي تـدخلات الـزمن ببنـاء العمـل الأدبـي وطريق سيرها مع هذا الزمن في مواجهة النص لأن " الموقف الـديالكتيكي بإمكانه أن يحقق التركيب بفهمه للماضي على أنه مرحلة وطريق ضروري وصحيح نحو الفعل الجماعي "، هذا الفعل المنبثق عن أفراد " طبقة معينة في الحاضر لتحقيق تلاحم أصيل وكوني في المستقبل " [3].

## د. الفاعلية

الفاعل الأدبـي: هـو تلك الجهـة التـي حركـت الـنص الأدبـي ونظمـت عناصـره وعلاقاته ضمن ايدولوجيا كانت تملي على الفاعل الظاهري ( كشخصية مثلاً ) حركتـه وتعاملاته، وفي بعض الأحيـان الجنس الأدبـي الـذي يختـاره المؤلـف. ولقد كـان الفاعل الأدبي محط أنظار الدارسين، وخصوصاً السيميولوجيين منهم، فقد تناولوا الفاعل لا بصفته " الفاعل النحوي وإنما الفاعل الأدبي " [4].

ولقد نُظِر إلى الفاعل على أنه لا يخرج عن أن يكون واحداً من الثلاثة الآتية:

١- الفرد: وهذا بحسب التجريبيين والعقلانيين والفنومنولوجيين.

٢- المجتمع: اعتماداً على الرومانتيكيين.

---

1 - رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، ١٩٩٦، ص ٧٦ .

2 - جورج لوكاتش: غوته وعصره، ترجمة: بديع نظمي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤ . ص ٦٧ .

3 - لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة. ص ٥٤ .

4 - صلاح فضل: النظرية البنائية في الأدب والنقد. ص ٩٩ .

٣- المجموع دون إهمال دور الفرد: وهذا ما سعى إليه الفكر الديالكتيكي الهيجلي، ولا سيّما الماركسي [1]. وما يعني البنيوية التكوينية إزاء هذا التقسيم هو " أن الجماعة وإن كان يمكن قبولها كذات فاعلة حقيقية، ليست سوى شبكة معقدة من العلاقات المتبادلة بين الأفراد " [2]. وهي بهذا ترتبط بالفكر الديالكتيكي الماركسي الذي يسلب الفرد دوره المطلق ليحدده بدور اجتماعي معين منتظم من خلال علاقات معينة أيضاً.

على أن السؤال الذي يبقى مطروحاً حول الفاعلية هو:"لماذا نجد الملامح التي تظهر عصراً معيناً يتمثلها أديب أو مفكر دون غيره، كيف التقت هذه الملامح مع شخصيته الفردية واستطاع أن يبدع لنا عملاً يعكس حالة عصره بكل أطرافها" [3] ؟. والإجابة عن هذا السؤال تقترن بالكيفية التي ينظر من خلالها الأديب أو المفكر إلى العالم، إذ يعتقد غولدمان أن " مفهوم الفاعل "عبر الفردي" أو الفاعل الجمع هو الذي يفسر كذلك مفهوم " الرؤية إلى العالم "، حيث إن الوقائع الإنسانية لا يمكن أن تكون حركة اجتماعية منصبة على موضوع طبقي أو اجتماعي" [4]. ومن هنا فإن الفاعل هو الفرد الذي ينصهر مع الأبعاد الاجتماعية بتناغمها التاريخي والطبقي مكوناً رؤية العالم، فتصبح الفاعلية أكثر واقعية ومنطقية لأن " الفرد لم يعد ذلك "الأنا" المنعزل عن الآخرين، ولم يعد الضمير الجمعي حقيقة جامدة مفروضة من الخارج على الأفراد، بل إنه لم يعد موجوداً من خلال وعي كل فرد في علاقته مع وعي الأفراد الآخرين، مما يكون الذات الفاعلة أو المبدع الحقيقي، وخاصة في الوضعية الاقتصادية

---

1 - لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص ٢٢٩ – ٢٣٠ .

2 - محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر . ص ١٩ .

3 - محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص ٤٧ .

4 - محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر. ص ٣٥ .

الواحدة، التي تعيشها نفس الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، وتولّد بين أفرادها نشاطاً ثقافياً أو اجتماعياً واحداً "[1].

ولقد حسمت البنيوية التكوينية أمر الفاعلية حينما جعلت كل العوامل الخارجية والداخلية بجميع أشكالها وحيثياتها عوامل مساندة للإنسان الفاعل، معتبرة " أن البنية أو اللغة أو علاقات الإنتاج لا يمكن أن تكون بمثابة فاعل، الفاعل الوحيد الممكن هو الإنسان الذي يصنع التاريخ، في إطار بنى ولغات وعلاقات إنتاج معينة "[2].

وميز غولدمان بين الإنسان في البنيوية التكوينية والإنسان عند فرويد، إذ كان ضد فكرته التي ترى أن الفاعل هو الفرد أو حتى الذات الإنسانية[3]، حيث تعامل فرويد مع الإنسان من خلال توظيف العالم له، في حين نظرت البنيوية التكوينية إلى الإنسان كنافذة إلى هذا العالم، لأن التجربة الفردية أقصر من أن تصوغ بنىً ذهنية[4]. ومن هنا كان غولدمان يرى أن " هناك صلة وثيقة بين النص والفاعل والتاريخ "[5]. هذا الثلاثي ( النص والفاعل والتاريخ )، هو ما يشكل حضور الفاعل الحقيقي والفعلي حتى لو تعددت جوانب اللغة وتداخلت عناصرها، " ففي علم اللغة نجد أن تصور الفاعل المنتج للخطاب تقترن به ملاحظة حضوره في هذا الخطاب ذاته "[6]. فضرورة ارتباط لغة النص مع الفاعل لا تقل أهمية عن ارتباط لغة النص هذه مع التاريخ، ضمن ثلاثية لا تقبل الفصل أبداً.

---

1 – محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر. ص ٣٦ .

2 – جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية . ص ٨٠ .

3 – نفسه. ص ٢٩ .

4 – نفسه. ص ٢٩ .

5 – نفسه. ص ٩٢ .

6 – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان. ١٩٩٦. ص ١٢٥.

## هـ. رؤية العالم

إن رائد مفهوم " رؤية العالم " هو الألماني ديلتاي[1]، ولكنه لم يجعله " مفهوماً إجرائياً بل مكوناً فعالاً لما يعانيه الفرد ويعيشه " [2]. وعلى الرغم من أن لهذا المفهوم أصلاً ماركسياً واضحاً إلا أنه سيق إلى الحقل الأدبي بناءً على رغبة المفكرين والنقاد في استنباط الأطر التي دفعت بالكاتب لأن يقول ما قاله داخل العمل الأدبي، وفق صياغة لهذه الرؤية اعتمدت على عدد من المرتكزات والفرضيات يمكن فهمها انطلاقاً من غولدمان الذي اعتبر أن " المقولات العقلية لا توجد في الجماعة إلا في شكل نزعات متقدمة نسبياً نحو تماسك أطلقنا عليه رؤية العالم " [3]. ولقد شكل مفهوم رؤية العالم " الينبوع المتجذر لتفكير غولدمان " [4]. إذ ساهم هذا المفهوم بتثبيت أركان نظريته كنظرية فلسفية نقدية، وخصوصاً أنه حدد رؤية العالم كنموذج تفسيري يستفيد من المنهجية التي قامت عليها الطريقة السوسيولوجية في العمل على النص، إضافة إلى أنه يجعل الأبعاد السوسيولوجية عموداً أساساً من أعمدتها [5].

وكشأن أي مفردة ماركسية فإن الطبقة الاجتماعية تدخل في صياغة هذا المفهوم، بالشروط التي عملت على تثبيتها الظروف والعوامل المساندة، كالوضع الاقتصادي وشروط الإنتاج. وتجدر الإشارة إلى أن غولدمان لم يشترط " أن تولد النظرة إلى العالم عند الأديب الفيلسوف في طبقته الاجتماعية أو الوسط الذي نشأ فيه"[6]. ومن الضرورة بمكان ربط الطبقات الاجتماعية برؤية العالم وبيان العلاقة التي

---

1 - محمد عزام: **فضاء النص الروائي** . ص ١٣٦ .

2 - ر . هيندلس: **مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب**، ترجمة: ع .بنعبد العالي، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤ . ص ١١٤ .

3 - لوسيان غولدمان: **مقدمات في سوسيولوجية الرواية** . ص ٢٣٤.

4 - جان دوفينيو: **غولدمان "رؤية العالم"**، ترجمة: حسن المنيعي، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤. ص ٩٥ .

5 - جاك دوبوا: **نحو نقد أدبي سوسيولوجي**، ترجمة: قمري البشير، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤ . ص ٧٦ .

6 - لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة . ص ٩ .

تربط بينهما [1]، وهذا الربط سهّل على غولدمان التخلص من" مقولات التأثر والتأثير التي انتشرت في النقد الأدبي القديم" [2]. وللإنصاف فإن التخلص من مقولات التأثر والتأثير قد تم تجاوزها من قِبَل غولدمان، ولكن غولدمان كان من بين المساهمين في تخطيها وعدم الاهتمام بها كلياً.

ولقد أعتبر أن جُلَّ المشاكل التي تواجه نظرية رؤية العالم تتمحور في " معرفة علاقات النظرة بالطبقة الاجتماعية وتحديد العلاقات بين مختلف النظرات المتواجدة في وقت واحد، ثم مشكلة الخيال والسلوك الخ " [3]. وذلك أن الخيال الإنساني يجب أن يبقى على صلة مع سلوك الإنسان نفسه، علماً بأن الطبقة الاجتماعية هي التي تحدد طبيعة السلوك ضمن منظومة اجتماعية تحدده، وهذه النظرة الشاملة تستوعب النظرات الجزئية لهذا العالم.

مساحة الرؤية أو زاويتها ومدى عمقها ونفاذها أشياء مهمة للتمييز بين الرؤية من الداخل أو من الخارج [4]. فالنظرة إلى العالم خارجية كانت أم داخلية تعتمد على صاحب الرؤية إن كان من داخل المحيط الذي صنع الرؤية أم من خارجها، فمثل هذا الأمر يؤثر في عمق ونفاذ وزاوية الرؤية التي انطلقت منها مع الأخذ بعين الاعتبار أنه " ليس هناك فرق كبير بين زاوية الرؤية أو مساحتها من جانب ومدى عمقها ونفاذها من جانب آخر " [5].

مناقشة رؤية العالم لا تكون عند الكاتب كمبدع للعمل وحسب، " وإنما بوصفها تكويناً معرفياً متجاوزاً لذلك الإبداع، وكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك

---

1 - محمد عزام: فضاء النص الروائي . ص ٤٥ .

2 - نفسه. ص ٤٥ .

3 - ر . هيندلس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب. ص ١١٧ .

4 - صلاح فضل: النظرية البنائية في الأدب والنقد. ص ٩ .

5 - نفسه. ص ٢٤٣ .

الرؤية وصدق تمثيله لها، حتى وإن لم يع ذلك " [1]. فالكاتب يعبر عن رؤية للعالم ليس بالضرورة هو متمثلها، ولكن إبداعه يكون في الدرجة التي يقترب منها ويكون ملامساً لجوانبها، إذ تشكل هذه الرؤية جسماً معرفياً بحاجة لمن يكتشفه ويعبر عنه. وعليه أصبحت " دراسة رؤية العالم من أشد الدراسات جاذبية في النقد الحديث " لأنها أصبحت مستفيدة من حصيلة " الدراسات النظرية للفنون التشكيلية، وليس استخدام مصطلح " الرؤية " البصري سوى نتيجة لهذا الاحتكاك " [2].

ويرتبط مفهوم رؤية العالم مع البنية الدالة، فيشكلان " وحدة متكاملة " [3]، وهذا التكامل بينهما جاء من تقسيم التعامل مع النص الأدبي بينهما، فأنيطت مسألة شرح العمل الأدبي وتفسيره بالبنية الدالة، في الوقت الذي كانت فيه رؤية العالم " هي التي تفهمه وتدركه وتصفه في إطاره الاجتماعي المتميز " [4].

أما عن مدى تماثل الرؤية للعالم مع صاحب الرؤية، أي " فيما سيتعلق بالمنظور الذي يكتب منه الفنان عمله، فهو محدد برؤية العالم، وسيكون فنه أرستقراطياً، بورجوازياً ، أو بروليتارياً بقدر ما تكون هذه الرؤية أرستقراطية، بورجوازية ، أو بروليتارية " [5]. فالعمل الأدبي يتطلب فهماً عميقاً من " أجل توضيح علاقته برؤية للعالم ضمن البنية السوسيولوجية الشاملة " [6].

وللحديث عن أنواع الرؤية تجاه العالم، فإن غولدمان يراها أربعة: " مأساوية، عقلانية، وجودية، جدلية " [7]، مع ضرورة ربطها بفترة زمنية تاريخية معينة، ومن ثم

---

1 – ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٢ . ص ٧٨ .

2 – صلاح فضل: **النظرية البنائية في الأدب والنقد** . ص ٢٤١ .

3 – محمد عزام: **فضاء النص الروائي** . ص ٤٩ .

4 – نفسه. ص ٤٩ .

5 – لوسيان غولدمان: **المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة**. ص٢٢، ٢٣ .

6 – ابراهيم الخطيب: **قراءة سياسية للرواية: "الغيرة"**، ترجمةوعرض: ابراهيم الخطيب، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان (وآخرون)، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤ . ص ١٢٩ .

7 – فؤاد ابومنصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، نصوص – جماليات – تطلعات، دار الجيل، بيروت،١٩٨٥.ص ١٢٦.

يتم ربطها بالبنية الذهنية والإطار الاجتماعي والاقتصادي للطبقة الاجتماعية التي انطلقت منها [1]، وهذا يقود إلى إمكانية تغييرها اعتماداً على تغيير نفس الظروف الاجتماعية والاقتصادية، وعندئذٍ تتخذ الرؤية شكل التطور والانتقال من نوع إلى آخر.

ومهما كانت نوعية رؤية العالم فإن أهميتها وحضورها يكمن فيما " يجعلها تكون جواباً شاملاً ليس على مشكل ولكن على مجموع المشاكل القائمة بالنسبة لمجموعة أو طبقة اجتماعية " [2]. فمجالها هو " بفهم وتفسير إشكالية ملموسة مسجلة في تاريخ المجموعة الاجتماعية التي تعبر عنها " [3]. وفي ظل الحديث عن المجموعات الاجتماعية، فلا بُد من التأكيد على أسبقية وجود الرؤيا ضمن المجموعة الاجتماعية قبل مجيء الكاتب واستيعابه لها، لأن " هذه الرؤية تتكون بالضرورة من طرف مجموعة اجتماعية قبل أن يتداولها الكاتب " [4].

أما الرؤية المأساوية فإنها تعتمد على معرفة نظرية متأثرة بالعقلانية، و" تتميز برفض قوي للعالم لأنه غير مقنع و[غير] مرض " [5]. رؤية يرافقها شعور باستبدادية العالم وظلمه، حيث المآسي وإيقاع الظلم على الناس وهذا ما دفع غولدمان لأن يتعامل معها اعتماداً على ثلاثة مرتكزات، وهي الله والعالم والإنسان [6]، إذ يرى أن الله غائب والعالم بدون رقيب أو ضابط، فيقع الإنسان تحت سطوة الظلم والطغيان، هذه هي خلاصة نظرة غولدمان المأساوية للعالم، وهكذا يتعامل معها [7].

---

1 - جمال شحيّد: **في البنيوية التركيبية** . ص ٤٧ .

2 - جاك لينهارت: **من أجل استيطيقا سوسيولوجية** . ص ٦٠ .

3 - نفسه. ص ٦٢ .

4 - نفسه. ص ٥٧ .

5 - جمال شحيّد: **في البنيوية التركيبية** . ص ٦٣ .

6 - نفسه. ص ٦٤ .

7 - للمزيد، انظر نفسه. ص ٦٤ - ٦٥ .

وفي السياق نفسه، فإن من المؤكد أن رؤى العالم " تعتبر وقائع اجتماعية، والمؤلفات الكبرى في الفلسفة والفن تمثل التعبيرات الملائمة والمتماسكة لرؤيات العالم هذه " [1]، لأن هذه النظرة صيغت من وقائع اجتماعية وربطت معها ضمن ديالكتيك يصعب تفكيك أجزائه، وخصوصاً أن الطبقة الاجتماعية الواحدة تمتلك رؤية اجتماعية واحدة ولا يمكن أن تجمع في جعبتها أكثر من رؤية.

وعلى صعيد الأدب، فإن " تبرير حضور النظرة إلى العالم في الموضوع المدروس وغيابها عنه يتطلب إقامة علاقة معقولة بين النظرة والكلية من جهة، ثم بين النظرة وبنية الموضوع من جهة أخرى، وهذا الشرط يفترض بدوره أن النظرة إلى العالم هي بالقوة، أساس مختلف الموضوعات التي يربطها بها البحث السوسيولوجي"[2]. فرؤية العالم وكيفية هذه الرؤية مرتبطة بالبحث السوسيولوجي ضمن جدلية معقولة تضمن ترابط مفردات العمل المدروس ككل.

## و. الإبداع الأدبي

انسجاماً مع الأدب، فإن مفهوم النص الأدبي يقوم على تقييم " الإمكانات اللغوية، بحيث إن وظائف الكلام الأخرى تكاد تنمحي لتترك المجال للنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر النص " [3]. هذه العلاقات " تتجلى مثلاً في الوزن والقافية والجناس والطباق " [4]، ولكن هذا لا يكفي، إذ يصبح لازماً على الدارس أن يتوجه نحو الانفتاح العام للنص على الخارج، عند ذلك يصير الأدب يوتوبيا اللغة [5].

---

1 - لوسيان غولدمان: **العلوم الإنسانية والفلسفة** . ص١٣٦ .

2 - ر . هيندلس: **مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب** . ص ١١٤ .

3 - عبدالفتاح كليطو: **الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢ . ص ١٩ .

4 - نفسه. ص ٧٥ .

5 - رولان بارت: **الدرجة الصفر للكتابة**. ترجمة: محمد برّادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط٢، ١٩٨٢ . ص ٩٥ .

العلاقة الوثيقة بين الإيديولوجيا والأدب من وجهة نظر محايدة لا يمكن لها أن تنفصل، وإذا ما انفصلت فإن هذا سيقود إلى مأزق فكري تعاملي ما بين الباحث والكاتب والنص، كلٌ على حدة، ذلك أن المكونات المشكلة للأدب تتقاطع مع الكيان الإيديولوجي والذي هو بصورة أو بأخرى نفسه العالم الاجتماعي [1].

إن الطبقة الاجتماعية كجهة مساهمة في الإنتاج، أو كمصنع قام عامل فيه بإنتاج مادة تستوجب وجود علاقة بين المصنع والعامل، مصنع تتوفر فيه شروط الإنتاج حتى يتمكن العامل المفرد من الاستفادة من كل مقومات الإنتاج وعلائقه، ذلك " أن إقامة علاقة بين الأدب والطبقات الاجتماعية يمكن أن يحل الكثير من المسائل النظرية، على شرط أن تقوم العلاقة على جملة من التوسطات المعقدة " [2].

ولكن أية علاقات هذه التي يصر عليها النقاد؟ إنها العلاقات المميزة للعمل الأدبي في داخله بعد الانتهاء من ضبط العلاقات الخارجية على النص ما بين الفرد والمجتمع والطبقة الاجتماعية، ناهيك عن البنية التحتية والفوقية، هذه العلاقات الداخلية تتمحور أهميتها في "درجة التماسك الداخلي، ووحدة الشكل والمضمون " [3].

إن الإبداع الأدبي وتوليده ناتج عن المصاعب والعقبات التي تعترض سير الإنسان في حياته، حيث تنشأ عملية الإبداع الأدبي بالدرجة الأولى من استمالة "توازن طموحات الفرد مع الواقع " [4]، على أن لا يختل توازن هذا الواقع في علاقاته المحورية. " ومن هنا يكون مفهوم الإبداع الثقافي تعبيراً محدداً ومتماسكاً للمشاكل التي يتلقاها الإنسان في حياته اليومية وكيفية طرح هذه المشاكل وحلها " [5]. وأما وظيفة الإبداع الأساسية الفنية والأدبية، فإنها تكمن في أن هذا الإبداع " يجلب في مستوى

---

1 – انظر: محمد برّاده: محمد مندور وتنظير النقد العربي، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩ . ص ٢٦٥ .

2 – فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، ١٩٩٢ . ص ٣١٢ .

3 – لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة . ص ٢٦ .

4 – محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد . ص ٥٢ – ٥٤ .

5 – نفسه. ص ٤٨ .

الخيال هذا التماسك والتوازن الذي يفقده الإنسان في العالم الواقعي "[1]. فإن ما يشتته الواقع ويشرذمه يرتبه العمل الأدبي في خياله ويجعله أكثر قبولاً لدى المتلقي في نتائجه. وهنا " ينشا السؤال حول ما إذا كانت المشكلة الحقيقية لا تقع في حقيقة أننا نميل إلى مساواة العمل الفني بإحدى نتائجه بل تكمن في خصوصية ونوعية تلك النتيجة "[2].

العمل الفني لا يقول كل ما يقوله بشكل مباشر وإنما يبقي الكثير مختفياً في ثنايا النص منتظراً عملية التحليل ليكشف لنا دواخله وبواطنه اعتمادا على ثنائية الشرح والفهم[3]. فقد ثبت أن " النص الأدبي يترك دائماً لاكتشافات معان جديدة "[4]. والناقد أو المتلقي غير العادي هما القادران على هذه الاكتشافات. وكأي عمل فني، فإن الباحث يجب أن يتنبه إلى قيامه على بعدين لا ثالث لهما وهما: " بعد اجتماعي"، ينطلق من الواقع المعيش، وأما الآخر فهو" بعد فردي ( منطلق من خيال الفنان ) "[5]، على أن لا يتم التعامل معهما منفصلين[6]. وفي نفس الوقت فإن من الضرورة عدم إغفال خصوصية كل بعد، على أن لا يكون الاهتمام بالبعد الفردي منحصراً بالعلاقات الخارجية السطحية، بل يجب عليه أن يتوغل إلى بواطن الأفراد وهمومهم وأن يلامسهم في أدق أمورهم ويكشفها، لأن " الصلة القائمة بين العمل الفني وأفراد المجموعة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار كافة حيثياتهم الفكرية والفنية والإنسانية "[7].

أما أهمية العمل النقدي للإبداع الأدبي تكمن في ضبط انفعالاته وخيالاته، بالإضافة لحث المبدع الأدبي على تقديم المزيد من النضج الفني. وهكذا فإن" الإبداع لا يتطور بغياب النقد، وان النقد يبدأ من صفوف المبدعين أنفسهم، ولكنه يتطلب شيئاً من

---

1 – محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد . ص ٤٨ .

2 – سامي اسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢ . ص ١٢٢ .

3 – للمزيد انظر: محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد . ص ٥٢ – ٥٤ .

4 – جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية . ص ٤٤ .

5 – نفسه. ص ٣٨ .

6 – نفسه. ص ٣٨ .

7 – نفسه. ص ٨٧ .

التفرغ والإصرار والاستمرار حتى يفيد الإبداع " [1]. فالناقد مبدع أيضاً، شأنه في هذا شأن المبدع الفني تماماً وعمله لا يقل صعوبة عن عمل المبدع الأدبي أو الفني، فهو في بعض الحالات مجبرٌ على " التخلص من إسار المجال الأدبي الضيق، ويباشر بحثاً تجريبياً بجوار مؤرخين أو علماء اجتماع أو في الوثائق بشكل مباشر أكثر " [2]، شريطة أن توظف هذه الأشياء التاريخية والاجتماعية والفكرية في سبيل تحليل العمل الأدبي بالدرجة الأولى، فالناقد " ملزمٌ في الدرجة الأولى بحصر الوساطات الملموسة التي تدخلت بين الفئات الاجتماعية والأعمال الأدبية " [3].

وإبداع الكاتب يتكون بالدرجة الأولى عبر التنسيق المنظم القادر على استيعاب أكبر قدر ممكن من المواضيع على اختلافاتها وتناقضاتها، وهذا ما يقود إلى أن الإبداع الأدبي " يتم داخل حقل الذاتية التي تُغلّف بالممارسة الاجتماعية للمجموعة " [4]. مما يعني أن الإبداع الأدبي كائن اجتماعي يظهر بشكل وصورة فردية، لأن " تجربة الفرد ليست إلا وجهاً جزئياً في الإبداع ، إذ إن المبدع الحقيقي هو " النحن "، هو الذات الجماعية التي تلائم رؤيتها للعالم ببنية العمل الفني" [5].

العمل الإبداعي الحقيقي هو العمل القادر على تغيير نوع العلاقات القائمة وإيجاد نوع آخر داخل العمل الأدبي. فإن كانت هذه العلاقات منطقية ضمن الواقع المعيش فإن قوة العمل الأدبي تظهر خلال قدرته على تكسير هذه العلاقات. فقد ثبت "أن الفعل الإبداعي الذي يقود إلى حل مسألة حسية - حركية أو مجردة، لا بُد من أن

---

1 - علي شلش: **نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث**، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، ١٩٨٩ . ص ١٠٥ .

2 - جاك دوبوا: **نحو نقد أدبي سوسيولوجي**، ترجمة: قمري البشير، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤ . ص ٨٠ .

3 - نفسه. ص ٨٠ .

4 - جاك لينهارت: **من أجل استيطيقيا سوسيولوجية**. ص ١٦٦ .

5 - لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة . ص ١١ .

يحطم العلاقات الأشد ظهوراً بما هي الأشد ألفة، وذلك لكي يبرز النسق العلائقي الجديد القائم بين العناصر "[1].

وتختلف درجات الإتقان من أديب إلى آخر بحسب قدرة هذا الأديب أو ذاك على مساءلة أغلب القضايا المطروحة، إذ إن " الأديب العبقري هو ذلك الذي يطرح ضمنياً أكثر مسائل عصره حضارية وعمومية "[2]، بأسلوب قوي وناضج، فهو " لا يحتاج إلا للتعبير عن حدسه وعواطفه ليقول في الوقت نفسه ما هو جوهري في عصره وفي التحولات التي يعاينها "[3].

والإبداع الأدبي يجب أن يظل مقيداً بعوامل شتى حتى يصبح الموضوع الأدبي واضح الأهداف والرؤى والإطارات، إذ بدون هذه المرجعيات تصبح مفردات العمل الأدبي فوضوية متداخلة. وهذا لن يحد من حرية الكاتب كما يرى البعض، ذلك أنه من غير إعطاء تصور كامل للفكر الفلسفي من جهة والإبداع الأدبي من جهة أخرى باعتبارهما كيانات ميتافيزيقية مفصولة عن بقية أنواع الحياة الأخرى: اقتصادية وسياسية، فإن الأديب الجيد لا تتحدد حريته مطلقاً[4]، ويبقى أفقه رحباً ومتخطياً كل الحدود التي من الممكن أن تعيق عمله.

## ثالثاً: علاقة البنيوية التكوينية بالمناهج الأخرى

قبل البدء في الحديث عن علاقة البنيوية التكوينية بالمناهج الأخرى يأتي السؤال المهم والملح: لماذا البنيوية التكوينية؟ لماذا هي التي يجب أن يُغامر معها في مقاربة النص؟ وهل المناهج الأخرى قاصرة أو عديمة الجدوى؟ وهل كان الإنتاج النقدي

---

1 – ب . بورديو (وآخرون): حرفة علم الاجتماع، ترجمة: نظير جاهل، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٩٣ . ص ٢١ .

2 – لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة. ص ٢٩.

3 – نفسه. ص ٣٠ .

4 – نفسه. ص ١٤ .

السالف على ظهورها ضعيفا؟ وإذا كانت على هذه الدرجة من الأهمية، فلماذا لم تحظ بالترويج والشهرة التي حظيت بها بعض المناهج الأخرى؟ هذه الأسئلة وما إليها ليس لها سوى جواب واحد وهو " أن معظم الأبحاث الأدبية في عالمنا هذا ليست مطبقة بشكل مباشر على العمل الأدبي، إنها تتكون من "تكويم" جبال من الورق " [1]، ولا تلامس النص في أبعاده الشكلية والمضمونية على حد سواء، وإنما هي تنظير خارجي يقترب من النص في حدود ضيقة، وإن حدث وتوغلت هذه الأبحاث في جانب، فإنها تترك جملة من الجوانب الأخرى بدون عناية لا تقل أهمية عن غيرها من الجوانب.

لماذا البنيوية التكوينية إذن؟ لأنها تحوي الكثير من المفردات والمرتكزات التي تشمل جميع جوانب العمل الأدبي، فلا تدع من أمره شيئاً إلا وتأخذه بالتمحيص والتدقيق. ومن هذا المنطلق " يوصي غولدمان النقد الأدبي بتبني منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج، واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية، ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية، ونفسية الفنان، كأدوات مساعدة، وفي المحل الأخير يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي" [2].

تختلف البنيوية التكوينية في جوهرها وإجرائيتها عن الكثير من المناهج والرؤى النقدية الأخرى، وخصوصاً المثالية منها، حيث " لا تنحصر في نقد المفهوم القائل بنظرية الإلهام، ولكنها تتجسد في اعتبار الإبداع تعبيراً عن فئة اجتماعية محددة اجتماعياً وتاريخياً " [3]. وهذا التحديد الذي تعجز عنه المناهج المثالية هو ما يجعلها بعيدةً عن واقع النص ونبضه، وعليه فإن البنيوية التكوينية من خلال عملها على النص تحارب تلقائياً نظرية الإلهام " التي تزكي التفسير الميتافيزيقي للعمل الأدبي " [4].

---

1 - داماسو ألونسو: **نحو معرفة الأعمال الأدبية**، من كتاب: حاضر النقد الأدبي، مقالات في طبيعة الأدب، تأليف طائفة من الأساتذة المتخصصين، ترجمة وتقديم: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨ . ص ١٩٦ .

2 - يُرن باسكاوي: **البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان** . ص ٤٨ .

3 - محمد بنيس: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** . ص ٣٣٥ .

4 - نفسه. ص ٣٣٥ .

وعلى صعيدٍ آخر فإن أهم ما يجعل البنيوية البارتية مختلفة عن البنيوية الغولدمانية هو أنّ بنيوية بارت وأتباعه تعمد إلى " تتبع الأدب في تطوره الكلي بإجراء تقطيعات تزامنية في مراحل مختلفة، ومقارنة الجداول فيما بينها " [1]، فهي شكلية بالدرجة الأولى ولا تهتم إلا بالشكل، ولهذا فهي تخسر الكثير من المكتسبات المنهجية من خلال "الانتقال من منظور السكونية التزامنية إلى الدينامية التتابعية" [2]. وفي هذا اختلف غولدمان مع مجمل البنيويات، وتحديداً الشتراوسية، وكذلك فلسفة ألتوسير، واتهمها بمحاولة تهميش " دور الإنسان في صناعة التاريخ " [3].

أما المنهج التاريخي ورائده تين ( Taine ) فقد اختلف في تعامله مع العمل الأدبي عن تعامل المادية الديالكتيكية معه، وهنالك خلط واضح عند النقاد بهذا المجال[4]. فالدراسات السوسيولوجية ترى أن " العمل الأدبي مجرد انعكاس للوعي الجماعي وحده " [5]، في حين أنّ البنيوية التكوينية ترفض أن يكون العمل الأدبي "مجرد انعكاس للواقع بل هو تعبير متجانس عن أقصى التلاؤم مع الحقيقة الذي يمكن لمجموعة اجتماعية أن تصل إليه " [6]. وعلى هذا فالبنيوية التكوينية، وإن اقتربت من " مفهوم الالتزام السارتري "، فإنها ذهبت بعيداً عن " مفهوم الحرية الفردية للكاتب "، ولم تعتبره " إلا فرداً يندغم ضمن مجموعة يشاطرها وتشاطره نفس القضايا ونفس الحلول" [7].

صحيح أنّ للتفسيرات السوسيولوجية أهمية كبيرة في الدراسات الأدبية، وصحيح أنّ أي عمل أدبي لا يمكن أن يحقق أهدافه إلا إذا مرّ بطريق التحليلات

---

1 – ج . جونان (وآخرون): **البنيوية والنقد الأدبي**، ترجمة: محمد لقاح، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١ . ص ٣٠ .

2 – يُون باسكاوي: **البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان**، ص ٤٣ – ٤٤ .

3 – ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي** . ص ٧٧ .

4 – لوسيان غولدمان: **المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة** . ص٧ .

5 – محمد عزام: **فضاء النص الروائي** . ص ٤٨ .

6 – لوسيان غولدمان: **العلوم الإنسانية والفلسفة** . ص ١١ .

7 – نفسه. ص ١١ .

الاجتماعية، ولكن التحليل هنا لا يستنفد النتاج، و " لا ينجح في فهمه أحياناً "[1]، إذ يمكن اعتبار الدراسات والتحليلات السوسيولوجية جزئية من أجزاء البنيوية التكوينية التي تسعى إلى " العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس "[2].

ما بين تحرك البنية وسكونها يكمن الفرق بين المذهب الشكلي والمذهب الأيديولوجي ( البنيوية التكوينية )، فالمذهب الشكلي يراها منعدمة الحركة زمانياً ومكانياً، في حين يقف الثاني كحالة ضدية، ناظراً إليها " من خلال تطورها وتحركها وتفاعلها وتنافرها داخل وضع محدد زمانياً ومكانياً "[3]، وعليه يمكن وضع حد فاصل بين المذهبين مع اعتبار الثاني مستوعباً للأول ومكملاً له، فالتفاعل بينهما محبب لغولدمان لأنه هو الذي سيقود إلى تحقيق الأهداف المرجوة من الممارسة النقدية[4].

من جهة أخرى تقترب " الواقعية " من البنيوية التكوينية، ولكن هذا الاقتراب يعطي البنيوية التكوينية قدرة أكبر على احتواء " الواقعية " وجعلها مفردة من مفرداتها، نظراً لنزوعها نحو الشمولية التي تقصر عنها الواقعية كثيراً والتي يمكن تعريفها " في إطار الماركسية بمقدرتها على رؤية موازين القوى الموجودة بين مختلف طبقات المجتمع "[5].

لقد وُلِدت البنيوية التكوينية مستفيدة من المناهج والأفكار النقدية الأخرى، ولكنها لم تقف عندها وقفة تسليم. فما بين أخذ ورد في إطار مناقشة علمية موضوعية، عمل غولدمان على تطوير " مجموعة من المفاهيم والإجراءات المنهجية "[6]، بشكل

---

1 – يُون باسكاوي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان . ص ٤٢ .

2 – نفسه . ص ٤٢ .

3 – جمال شحيد: في البنيوية التركيبية . ص ٧٥ – ٧٦ .

4 – نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة . ص ٣٤ .

5 – محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي، دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص خالدة سعيد ويمنى العيد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة . ٢٠٠٢ . ص ٩٢ .

6 – محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر . ص ٣٠ .

منظم ومبرر ومتماسك " كجهاز معرفي منسجم له تصوره الخاص وفهمه المتكامل للعملية الإبداعية والنقدية على حدٍ سواء " [1].

## رابعاً: البنيوية التكوينية: النسخة العربية

على الرغم من نشأة البنيوية التكوينية كمنهج في إطار ثقافي خاص بها، مما أوجد " صعوبة في نقله كما هو إلى بيئات ثقافية مغايرة " [2]، فإن ذلك لم يحل دون وجود عدد من التجارب النقدية المنطلقة من البنيوية التكوينية على الساحة العربية. ولعل من أكثر الدوافع والمساندات التي ساعدتها على الانتشار في العالم العربي هو "هيمنة الاتجاهات اليسارية، الماركسية تحديداً، في أكثر البيئات الثقافية العربية" [3]. فقد تأثر العرب، وخصوصا ص المغاربة منهم، بالبنيوية التكوينية كثيرا، وكان لهم استجابات متباينة من ناقد لآخر، مع أنها كانت " لا تمارس بالفعل على الأعمال الروائية إلا على مستوى تجريبي أو بطريقة اقتباسية وانتقائية " [4]. فعلى الإجمال لم يكن الاستعمال على درجة عالية من الدقة والإبداع إلا عند نقاد محدودين أمثال حميد لحميداني ومحمد بنيس[ ومحمد براده ]، مع وجود بعض المآخذ على عملهما، وخصوصاً في درجة تركيزهما على بعض مبادئ البنيوية التكوينية وإهمالهما لبعض المبادئ والإجراءات الأخرى " [5].

ويُعد حميد لحميداني من أبرز من تبنوا البنيوية التكوينية كمذهب نقدي يُستخدَم للممارسة على النص، فقد استغل مفاهيم المنهج " استغلالاً مفيداً في دراسته، ولا سيّما

---

1 – محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر. ص ٢١٣ .

2 – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي . ص ٧٨ – ٧٩ .

3 – نفسه. ص ٧٩ .

4 – سعيد علوش: الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي (١٩٦٠-١٩٧٥)، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨١ . ص ١٢٨ .

5 – نفسه. ص٢١٩ .

في مرحلة " الفهم " أو تحليل البنية الداخلية حيث تتبع البنيات الجزئية المساهمة في تكوين النص ويبحث دورها التركيبي في إعداد الدلالة العامة " [1]، التي يسعى النص الأدبي إلى قولها.

أما محمد برّاده فيمكن " الإشارة إلى ريادته في تطبيق هذا المنهج وفي تمهيد الطريق للمحاولات التي تلته في ذلك " [2]، ذلك أن تناوله لمحمد مندور كان تناولاً بنيوياً تكوينياً إلى درجة بعيدة. ومع هذا فدراسته ليست " بنيوية تكوينية في جميع مراحلها وفي جميع النتائج التي توصلت إليها " [3]، فهو لم يلتزم بالمنهج بشكل صارم وعمد إلى " تطعيم البنيوية التكوينية بمفاهيم إيديولوجية وسوسيولوجية مثل الأدلجة والمثاقفة والوعي الطبقي والمثقف العضوي وغيرها " [4]، ومع هذا فإن هذه المفاهيم والمصطلحات التي استخدمها لم تسعفه كثيراً في إنجاح تجربته التكوينية، بل إن هذه المصطلحات أعطت تعتيماً على تجربته المذكورة.

وهنالك من أخذ على برّاده عدم توفيقه في استخدام المنهج، فاعتبر أن "اختيار برّاده للبنيوية التكوينية، أو المناهج الصادرة عنها، اختيار غير موفق، فدراسة برّاده هي نقد للنقد، وهي بهذا تختلف منهجياً عن النقد المباشر للأدب، ومن هنا كان من الضروري مراعاة ذلك عند اختيار المنهج " [5].

وعادة ما يلجأ النقاد إلى عدم الإفصاح عن المنهج الذي يتبعونه في دراستهم على الأدب لأهداف عدة، من أبرزها إعطاء مساحة أوسع لهم في الدراسة، إلى جانب ظنهم أن هذا يعفيهم من المساءلة والمحاسبة كنقاد منضوين تحت لواء منهج بعينه. ومحمد مفتاح واحد من هؤلاء النقاد، فهو يحاول الربط بين العمل الأدبي وظروفه الاجتماعية والتاريخية في الكثير من الأحيان، وهو " بإدماج النص في سياقه العام لا

---

1 – سعيد علوش: الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي (١٩٦٠–١٩٧٥)، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨١. ص ١٢٨ .

2 – محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر . ص ٦٠ .

3 – نفسه. ص ٩١ .

4 – نفسه. ص ٥٩–٦٠.

5 – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي . ص ٤٠٣ .

يبقى بنيوياً فقط، وإنما يخرج إلى شيء من التكوينية ولو من خلال نظرة مباشرة أو تفسيرية علائقية ومنطقية "[1].

من جانبه فإن محمد بنيس كان بنيوياً تكوينياً منذ البداية، فاختار لعمله عنواناً يتوافق مع المنهج، مما لا يدع مجالاً للشك في تبنيه المنهج. حيث يقوم عمله على الإقران" بين العلمية والبنيوية التكوينية على أساس أن البنيوية تعمل على تحليل النص الأدبي واكتشاف علاقاته وقوانينه الداخلية ثم تأتي التكوينية لتؤكد علمية البنيوية من خلال العلاقة الجدلية بين النص الأدبي ومكوناته الأخرى الخارجية المتمثلة بمختلف جوانب الحياة الاجتماعية وتفاعلاتها "[2]. لكن عمله هذا لم يخل من المآخذ، ولعل أهمها اعتباره جميع النصوص الشعرية ذات متن واحد أثناء دراسته وتطبيقه، " مما فسح المجال لسيطرة النظرة الإيديولوجية المباشرة "، ناهيك عن أن هذا العمل قد أدى " إلى إلغاء الخصوصيات التي يتميز بها كل شاعر على حدة"[3]. صحيح أن الظرف الاجتماعي والاقتصادي الواحد يؤدي إلى التشابه، إلا أن هذا لا يمكن أن يقضي على الفروقات الفردية بين شاعر وآخر.

وحرص بنيس المتزايد " على إثبات طبيعة الانتماء الاجتماعي للأدباء الذين تناولت دراسته شعرهم "، ناتج عن " عدم تخلصه بالفعل من رواسب النقد الإيديولوجي الميكانيكي الذي ظل مهيمناً ولا يزال على أغلب الدراسات "[4]. وهذا الحرج من عدم القدرة على التخلص من النقد الإيديولوجي الميكانيكي هو ما عكر صفو دراسته على الرغم من براعته في استخدام المنهج.

وهنالك العديد من المحاولات العربية لتبني المنهج والاستفادة منه، مثل محاولات محمد عزام، ونجيب العوفي، بالإضافة لكمال أبوديب الذي راوح بين أكثر من نوع من أنواع البنيوية وخصوصاً الشكلية منها والتكوينية، فلا هو تكويني خالص

1 – محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر . ص ١٨١ .

2 – يوسف حامد جابر: البنيوية في النقد الأدبي المعاصر . ص ٢٦٨ .

3 – حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي . ص ١٩ .

4 – نفسه. ص ٢٠ .

ولا هو شكلاني خالص أيضاً، علماً بأنه ظلّ في منهجيته أقرب إلى البنيوية الشكلانية منه إلى البنيوية التكوينية. ولعل تجربة يمنى العيد مع البنيوية التكوينية أن تكون مختلفة عما هي عند بقية النقاد العرب، لما تميزت به من العمق والنضوج، سواءً على الصعيد النظري أو التطبيقي، إذ كانت طريقة تعاملها وتعاطيها مع مفردات النظرية ومرتكزاتها تنبثق من وعي واضح لحيثيات النظرية.

# الفصل الثاني

# البنيوية التكوينية عند يمنى العيد نظرياً



## توطئة

لم تكن يمنى العيد ناقدة عادية، ولم تكن عفوية في طروحاتها وإسقاطاتها الفكرية، سواء على الصعيد النظري أو التطبيقي. ولعل سر نجاحها هذا قادم – في بعض وجوهه – من تبنيها البنيوية التكوينية، كطريقة علمية في تعاطيها مع النصوص الأدبية، بالإضافة إلى طروحاتها الفكرية الأخرى – السياسية والاجتماعية والفلسفية. ولكنها وهي تسير مع البنيوية التكوينية لم تقف عند حدود تنظيرات غولدمان وتلامذته أمثال لوتمان ولنهارت وزيما، أو حتى ممن ساهموا بوضع الأسس العامة للمنهج أمثال هيجل ولوكاتش وبياجيه وسوسير، وإنما عمدت إلى المساهمة في جعل المنهج أكثر وضوحاً عند المتلقي العربي، من خلال عملها النظري والتطبيقي.

وترى يمنى العيد أن أي مفهوم علمي ليس ملكاً لصاحبه وإنما هو " ملك لمن يشاء "، بحيث تصبح أهمية هذه المفهومات " في صفتها الكونية "، بالإضافة إلى "قدرتها على الدخول إلى ميادين النشاط الفكري المختلفة " [1]. فلا مجال لإقليمية المفهوم العلمي أو حصره في قومية معينة. إن القوانين التي يصاغ منها النص الأدبي أو المنهج النقدي لا تعمر طويلاً، ذلك " أن النص الأدبي وإن كان ينبني وفق قوانين متميزة، فإنه أساساً نسيجٌ دلالي حي متحرر باستمرار على قوانينه " [2]. وهذه القوانين ليست مسلمات، وإنما تصير الحاجة ضرورية لأن تجري عليها بعض التعديلات

1- يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط ٤ . ١٩٩٩. ص٤٢.

2- نفسه. ص ٥٠ .

لتتناسب مع البيئة الثقافية التي انتقلت إليها، بحيث يتم – من خلال هذه التعديلات – تجاوز ما اصطلح على تسميته " بالقوالب الجاهزة ".

ولقد استطاعت يمنى العيد توظيف المصطلحات البنيوية التكوينية في مجمل دراساتها، وكان همها " دوماً جعل الأثر الأدبي على علاقة مع القاعدة المادية والظروف الاجتماعية " [1]. علاقة جدلية مترابطة ومتينة تتخذ شكل التسلسل المنطقي. حيث " إن قاعدة الأساس لفكرها هي التسلسل الديالكتيكي الذي يربط الأدب بالواقع، ولكن الأثر الأدبي بالنسبة لها، هو الناتج من واقع معين " [2]. وهي بهذا تتجاوز نظرية الانعكاس وتتعداها، كما ستوضح الدراسة فيما بعد.

وحتى تكشف يمنى العيد بواطن النص وخوارجه، فإنها تشتغل على اللغة قبل كل شيء [3]، حيث " لا تنظر إلى النص بكونه عناصر لغوية متعالقة على مستوى النص ومرجعيته فحسب، وإنما بكونه رؤية وتخيلاً أيضاً " [4]. وبذلك فهي تتجاوز البنيويين العرب وغير العرب من الذين حصروا اهتماماتهم باللغة. " إنها تفتح النص على المسيرة التاريخية والثقافية للإنسان، ومن خلال هذا الانفتاح ينهض النص ويتميز، وتميزه يأتي بمدى قدرته على كشف هذه المسيرة واكتناهها وعلى إعادة صياغتها " [5]، وإعادة الصياغة هذه تتطلب على مستوى المضمون أدباً قادراً على مجاراة الأبعاد الاجتماعية والثقافية والإنسانية.



---

1- محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ٨٨ .

2- نفسه. ص ٥٠ .

3- نفسه. ص ٩٠ – ٩١ .

4- يوسف حامد جابر: البنيوية في النقد الأدبي المعاصر . ص ٢٨٨ .

5- نفسه. ص ٢٨٨ – ٢٨٩ .

## أولاً: المرجعية الفكرية والإيديولوجية ليمنى العيد

تعددت مصادر يمنى العيد ومرجعياتها الثقافية والنقدية مع مرور الأيام واختلافها إلى عواصم ومراكز ثقافية عربية وعالمية مشهورة، إضافة إلى مشاركاتها الواسعة في المنتديات والمؤتمرات الثقافية والنقدية، ناهيك عن مهنتها الجامعية وتخصصها الأكاديمي في مجال الأدب والنقد في الجامعة اللبنانية. وستركز الدراسة على محورين أساسيين أسهما في تكوينها العلمي والثقافي: الماركسية، والمناهج الأخرى ذات الصلة.

### أ. الماركسية

اختلفت يمنى العيد عن الكثير من النقاد الماركسيين في تعاطيهم مع الماركسية، أمثال حسين مروه ومحمد دكروب ، فقد حاولت الخروج على " المنهج الماركسي في شكله الرتيب "[1]، إذ يمكن اعتبارها مجددة على الصعيد الفكري عند الماركسيين من خلال مساهمتها في منهج القول " لكي تطبق الماركسية على الخصوصية الأدبية "[2]. ولعل هذا التطبيق هو نقطة ضعف عند النقاد العرب إجمالاً: ماركسيين وغير ماركسيين. فقد رأت أنه " لا يمكن للقول الأدبي، وخاصة الروائي، أن يتأطر في الواقع الذي منه يُرى، وإلا غدا كتلة وعظية "، مما يؤدي حتماً إلى خيانة صدق التجربة الفنية[3]، هذه التجربة التي ولدت الحكاية تلك التي أنتجت العمل الروائي وهذا يقود إلى جوهر أفكارها التي حاولت أن تبرهنها وهي " أن العمل الفني هو الناتج من ضغطٍ بين بنية القول وما يقاوم هذه البنية وهو الواقع"[4].

1 – محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ٨٧.

2 – نفسه. ص ٩٨ .

3 – يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦ . ص ٣٢ .

4 – محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ٩٢.

ولا بُد من الإشارة إلى أن يمنى العيد لم تترك فرصة واحدة إلا وحاولت فيها إبراز الماركسية كفكر ناضج قادر على احتواء كل المشاكل التي تواجه الإنسان مهما كان نوعها وتأثيرها، حيث كانت مشبعة بالفكر الماركسي إلى درجة كبيرة. وليس أدل على هذا من قولها: " أقامت الماركسية النظرة المستقلة لعالم مجتمعات الأرض"، فقد " حررت هذا العالم من سجن المحاكاة وأطلقته أصلاً وواقعاً يبحث عن معناه فيه " [1]. ومن هنا فإن انطلاق يمنى العيد مع الماركسية كان نابعاً من أساسها الفلسفي والمادي موقنة بأن " الفلسفة المادية وتنظيراتها الماركسية أعادت الاعتبار إلى فاعلية الواقع الاجتماعي في الأدب، ورأت في التجربة والتاريخ عامل حياة وهوية حقيقية وكرستْ المصدر البشري للإبداع، وردت معيارية الأدب إلى فاعليته في تقدم الإنسان وتطور المجتمعات البشرية " [2]. وهي بهذا تواجه الفكر المثالي وتبطل فاعليته انسجاماً مع فكرها.

وليست يمنى العيد هي وحدها التي كانت تنطلق من الفكر الماركسي دون غيرها من النقاد، بل إن هذا الفكر على وجه العموم كان قد أسر الكثير من المفكرين والنقاد على امتداد الساحة العربية. " وتعود سيطرة الماركسية على النقاش الإيديولوجي حتى السبعينات إلى أن منافسها الرئيسي، أي القومية العربية، لم تضع نظرية خاصة بالفن والأدب، وانعدام الحوار هذا، منع النظريات الماركسية من مراجعة ذاتها ومن خلق تصورات منشقة على نمط النظرية الرسمية " [3]. فالهوس الماركسي المندفع إلى الأمام لم يوجد له نظير في كثير من الدول التي لم تتبنَّ أجهزتها الرسمية الماركسية كمبدأ ونهج حكم.

ومن أهم الأسباب التي جعلت الماركسية تروق لهذا العدد الكبير من مثقفي الأمة العربية ونقادها – ويمنى العيد واحدة منهم بالطبع – هو أن هذا الفكر بطبيعته

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٥٧ .

2 – يمنى العيد: النقد الأدبي ومسألة المرجع، من كتاب: النظرية الأدبية وتحولاتها. عزالدين اسماعيل (وآخرون)، مطابع المنار العربي، مصر، ١٩٩٩. ص ٢١ .

3 – محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ١٤٦.

التاريخيّة والجدليّة والثوريّة، وما عُرف عنه من تبنيه لما يُعرف " بالقطع المعرفي"، هو الذي يناط به أمر " التطور التاريخي في تمفصله في بُنى متميزة " [1].

ولربط الماركسية بالأدب، فقد طالبت يمنى العيد " بتحقيق نوع من التكامل بين التحليل البنيوي والتأويل " [2]، من خلال الفهم والشرح والتأويل وربط هذا التأويل مع البنية بشقيها، ذلك أن " بنية التأويل الماركسي العميقة تنهض على البنية السطحية أو البسيطة للتحليل البنيوي " [3]. كما حاولت يمنى العيد تحديث المفاهيم الماركسية للنقد، "والإضافة لها بشكل خلاق بعد الاستفادة من التراث الباختيني العميق في هذا المجال"[4]، حيث إن باختين اعتمد على التأويل " فاتحاً النص على مرجعيته، محيلاً إياه على ما هو ثقافي سائد مبرزاً بذلك قيمة المعنى من حيث هو نسق أدبي متميز " [5]. وفتح النص هذا جعل من الماركسية مادة جيدة لمعالجة النظرة النقدية للنص التي تقف عند القشور الخارجية لهذا النص. ويمنى العيد حينما ركزت على البنيوية وعمدت إلى مزجها بالتأويل الماركسي كانت تهدف إلى جعل الماركسية تبدو أكثر "صلابة وإقناعاً" [6]، ومن هنا فإن مجمل الآراء التي صدرت عن يمنى العيد ظلت مرتكزة على جذورها المعرفية والثقافية.

ولا تقل أهمية " الشعرية " في ماركسية العيد عن أي مفهوم آخر من المفاهيم التي اهتمت بها، فقد حظيت بدور محوري على صعيد النقد ككل، لأن " التكامل بين الشعرية والتأويل الذي تطالب به يمنى العيد هو الذي قد يسمح في نظرها باستيعاب الماركسية للبنيوية " [7]. وهي بهذا تزاوج بين الماركسية والبنيوية ضمن طريقة منسجمة متكاملة للإحاطة بأي موضوع مدروس، مع التذكير بأن الشعرية كانت تقوم

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٤٤ - ٤٥ .

2 - محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ٢٦.

3 - نفسه. ص ٢٦ .

4 - نفسه. ص ٢٦ .

5 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٤٢ .

6 - محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ٢٦.

7 - نفسه. ص ٢٦ .

في مفهومها على " بلاغة بيان المعنى "، اعتماداً " على أساس مقاربته، أي محاكاته بهدف التوصيل " [1]، بحيث تصير توظيفات اللغة على المعنى هي الأهم، وهي بهذا تنسجم إلى درجة كبيرة مع التعريف العام للشعرية، وهو ما " يجعل من قول ما قولاً شعرياً " [2].

## ب. المناهج الأخرى

قبل أن تتبنّى يمنى العيد " البنيوية التكوينية " منهجاً في قراءة النصوص وتأويلها، كانت قد تأثرت بعدد من المناهج الأخرى التي تعرفت إليها في مسيرتها العلمية الطويلة. ويبدو أنها وجدت في " التكوينية " ضالتها المنشودة التي خلصتها من بعض ثغرات تلك المناهج. فقد كانت ترى أن " البنيوية اللسانية " تسعى إلى إضاءة النص، والبحث في تشكلاته الداخلية، " إلا أن إضاءة الدلالات تبقى مجرد عملية رصدية، أو وصفية ميتة، حين تعزل النص عن حوضه الثقافي من حيث كون الثقافي في دينامية صراعية تترك أثرها على نسق الخطاب الأدبي، وعلى ملامحه الجمالية"[3]. وهذا الجانب الثقافي هو ما يجب أن يكون هاجس النقد وديدنه الأول، لأنه هو الذي يحدد جوهر النص، وليس تلك الرسومات البيانية التي لا تقدم لهذا النص إلا وصفاً شكلياً ظاهرياً وحسب، حيث إن الموجودات ليست هي نفسها وكيانها، " بل هي في علاقاتنا بها، دلالة وقيمة " [4].

ولقد دعت يمنى العيد إلى استخدام المصطلحات البنيوية في سياقها الثقافي كالعلاقة والدال والمدلول والتزامن والتعاقب والنظام. وتجدر الإشارة هنا إلى أن التعاقب يأتي في المرحلة الثانية بعد التزامن، ويقصد به ( أي التعاقب ): " زمن تخلخل

---

1 - يمنى العيد: **فن الرواية العربية** . ص ١١٠ .

2 - يمنى العيد: **في القول الشعري**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦ . . ص ١٧٠ .

3 - يمنى العيد: **في معرفة النص** . ص ٥١ .

4 - نفسه. ص ٧٩ .

البنية، زمن تهدم العنصر "، مما يعني " انفتاح البنية على الزمن " [1]. وفائدة تخلخل البنية أو تهدمها، تكمن في إفساح المجال أمام الناقد إلى الولوج في هذه البنية، ومن خلال إيجاد الثغرات التي تساعده على أخذ موقع داخل البنية نفسها. إن التعاقب يعني التطور الزمني للبنية [2]، فهو يرافق البنية في نموها وتواجدها، وكأنه راصد تاريخي لكل ما يعتريها أو يجري عليها، ذلك أن " استمرار البنية نفسها التي تتعرض للخلل، بسبب هدم عنصر من عناصرها، ثم لا تلبث هذه البنية نفسها أن تستعيد نظامها "، وذلك " لتستمر به بعد دخول العنصر البديل فيها، فالبنية هذه إذاً لا تتغير ككل، والتعاقب لا يعني زمن هذا التغير الكلي " [3].

من جهة أخرى فقد آمنت يمنى العيد بالبنيوية كمرحلة أولية للتحليل الأدبي، هذه البنيوية التي تتصف بعزل النص عن مؤثراته الخارجية، ولكنها لا تقف عند حدود هذه المرحلة، وتسعى نحو ربط النص بالإطار الاجتماعي الذي ينتمي إليه [4]. ولعل هذا هو سمة النقص التي طالما لاحقت البنيوية الشكلانية، والتي عزلت الإيديولوجيا عن النص وأقامت بينهما حاجزاً منيعاً، واقتصرت " في تحليل النص على رصد العلائق الشكلية بين العناصر المكونة له " [5].

وحول أحقية الناقد العربي في الاستفادة من الدراسات النقدية الغربية، فإن يمنى العيد لا ترى ضيراً في هذا، شريطة ألا تكون الاستفادة منها " في حدود المحاكاة والتطبيق " [6]. فالمتأثر بهذه الدراسات الغربية – وإن كان التسليم بضرورة التأثير أمراً مفروغاً منه – عليه ألا يكون مجرد مرآة عاكسة وحسب، وإنما عليه أن يدخل في صميم إنتاج النظرية ويهذبها ويطورها بما يتناسب والواقع العربي كهموم وتطلعات. وأكبر مثال على المأزق النقدي العربي حيال هذه القضية، هو التفكيكية، ذلك " أن نقل

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٤٤ .

2 – صلاح فضل: النظرية البنائية في الأدب والنقد . ص ٢٧ .

3 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٤٤ .

4 – محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ١٤٢ .

5 – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠ . ط ١ . ص ١١٦ .

6 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٢٩ .

التفكيكية، أو محاكاة منهجها، أدى ببعض النقاد عندنا إلى قتل المعنى في النص "[1].
وهذا مرفوض ضمن تاريخية التعامل النقدي الشعري العربي الذي اهتم اهتماماً بالغاً بالمعنى والدلالة أكثر من أي شيء آخر، بعكس النقاد العرب القدامى، الذين اعتمدوا في طروحاتهم النقدية على " التطابق بين الأسماء ومسمياتها، أي بين اللغة في دلالاتها المنجزة والمدلولات في ثباتها الموروث "[2]، فلم يعطوا مجالاً لتفجر اللغة وأبقوها في ظل العباءة القديمة التي لا تسمح لأيٍّ كان بالخروج عليها.

أما " الواقعية " فإن يمنى العيد استوعبتها، بعد أن اعتمدت في تعريفها على بنية النص[3]، حيث إن هذه البنية هي محور واقعيتها، ورأت أن المقصود من " واقعية الأدب " هو في درجة انتماء الأدب " إلى الواقع الاجتماعي أو نسبته إليه "[4]. وذلك أن مجال العيد الأساسي هو الأدب وليس أي حقل ثقافي آخر، فعلى الواقعية أن تلامس الوضع الاجتماعي القائم بظروفه المادية المباشرة، حتى تتضح معالم هذه الواقعية، ناهيك عن الصراع المتولد داخل حدود البعد الاجتماعي ذاته[5].

إن واقعية الأدب كما تريدها يمنى العيد وغيرها من النقاد تفيد " دخول المفهوميّ في نظام عالم مجتمع الأرض وقد استغل بزمنه الماديّ التاريخيّ، وهي تحرره في مفهومه هذا، من فكرة الولادة المجهولة الأصل، أو من فكرة نسبته إلى ما هو خارج هذه المجتمعات الأرضية "[6]، فلا مجال أبداً لأن يكون الأدب في جهة والواقع في جهة أخرى، وفي هذا ضبط للأدب من الانفعالات والذهاب في اتجاهات بعيدة عن واقعه الذي صيغ من أجله، وحتى في مضمون الأدب الميتافيزيقي فإنه يرمي في المحصلة النهائية إلى عكس الواقع وتصويره.

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٢٩ .

2 - نفسه. ص ٣٤ .

3 - محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ١٥٦ .

4 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٥٣ .

5 - انظر نفسه. ص ٥٣ – ٥٤ .

6 - نفسه. ص ٥٨ .

وفي السياق ذاته فإن يمنى العيد ترفض في دفاعها عن الواقعية ما ذهب إليه أصحاب النظرة القائلة " باستقلالية الظاهرة الأدبية، وغيرها "، وتدعوهم لأن يعودوا " في ممارستهم إلى مماثلة الأدب بأساسه المادي أو إلى مطابقته بما هو مرجعه أو شرطه، وهم إذ يريدون الكلام على الأدب، لا يتكلمون إلا على ما هو سواه "[1]. لأن الواقعية في صلبها وجوهرها " رأت في النص الأدبي منتجاً اجتماعياً ينتمي إلى عالم الإنسان وواقعه، كما رأت فيه منتجاً مادته اللغة التي ليست مجرد نظام، بل مادة تاريخية اجتماعية أيضاً "[2].

لا تؤمن يمنى العيد بأن واقعية الأدب تعني أدلجته فلا مجال إلى " الرجوع به في اتجاه مطابقة بنية النص للإيديولوجي ومن ثم مطابقة الإيديولوجي لزاوية الرؤية أو لموقع ما "[3]، لأن هذا العمل وطريقة الطرح السابقة المتعلقة بالإيديولوجيا وزاوية الرؤية " تعني الوقوف ضد الصياغة ـ التعبير "[4]، وهي لا تريد للعمل النقدي أن يتجاهل أمر الصياغة اللغوية وبواعثها، كما أن النقد ليس مطالباً بل ليس من شأنه أن يطابق بين الإيديولوجيا وزاوية الرؤية هذه أو موقعها، وحتى إن أمر تطابقهما ليس شرطاً لولادة عمل أدبي ناضج وقوي يعالج المسائل المطروحة بواقعية وانسجام مع هذا الواقع الذي يعبر عنه.

ومن أبرز النقاد الذين استفادت منهم يمنى العيد، بالإضافة لبرخت وتودروف، جورج لوكاتش، حيث اتفقت معه في " نقطتين: أولاهما هي مسلسل خلق الأثر، والثانية هي العلاقة بين الذاتية والموضوعية "[5]. وعلى الرغم من التقارب الواضح بين فكريهما، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود نقاط اختلاف بينهما، وتحديداً في مجالات اللغة، إذ ترى يمنى العيد أنه " كلما كانت اللغة متقنة كان الواقع مقرباً، ولكن لوكاتش

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٦٤ .

2 – نفسه. ص ٦٥ .

3 – نفسه. ص ٩٣ .

4 – نفسه. ص ٩٣ .

5 – محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ٩٣ .

يؤكد أكثر منها على عمل الذات الخالقة "[1]. وخلاصة الاختلاف بينهما تكمن في " أن الانتقال من الرؤية المباشرة الأولى إلى الرؤية المباشرة الثانية، يتم من خلال عمل الكاتب على ذاته، فالتركيز يكون على دور الكاتب عند لوكاتش، أما يمنى العيد فإنها تميل إلى تقديم مسلسل الخلق من خلال التفاعل الميكانيكي الذي يصنع بين مزدوجتين، الكاتب "[2]. وفي هذا تأكيد من يمنى العيد على أهمية العامل الزمني في العمل الأدبي، وهي بهذا تقترب من البنيوية التكوينية، ولكن مشكلة هذا الطرح الزماني هو أنه ارتبط بالكاتب ولم يرتبط بزمن الواقعة الاجتماعية التي تطرح من خلال النص.

وبالإضافة لتقاطع الخط النقدي من لوكاتش إلى باختين فغولدمان " مع "الواقعية " في ذهابها في اتجاه المرجع "، فإنه يتقاطع " مع " الأدبية " في ذهابها في اتجاه النص، في قوانينه الداخلية واتجاهاته في شكليته "[3]. إذ إن الواقعية لا تؤتي ثمارها منعزلة في عملها على النص، بحيث ينقاد التحليل إلى المرجع والأرضية التي انطلق منها النص، بل إن التحليل الناضج هو ذلك الذي يلامس الجوانب الأدبية، لأن النص قبل كل شيء هو نص أدبي صاحب لغة أدبية، ومن ثم يأتي الحديث عن مرجعياته ومنطلقاته. كما أن الأدبية وحدها، وبدون الواقعية، " تبدو غير مقنعة، لأننا وبمجرد ما نتجاوز الانتظام إلى حركته، أي بمجرد ما ننظر في حركة الانتظام نفسها، نضع النص في علاقة مع القارئ، أو مع رؤية القارئ لهذه الحركة، وبذلك ندخل النص في الاجتماعي والتاريخي "[4]. ومن هنا تصير " الأدبية " هي الوجه الآخر للعملة التي ارتسمت عليها في الوجه الأول صورة الواقعية.

من جهة أخرى، فإن يمنى العيد أخذت على محمد بنيس عدم توضيحه الفرق بين " الاتجاه " من جهة و " التيار " من جهة أخرى، لأنه استعمل هذه المسميات في

---

1 - محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي. ص ٩٣ .

2 - نفسه. ص ٩٣ .

3 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٧٨ .

4 - نفسه. ص ٧٧ .

نفس السياق، وخصوصاً في كلامه عن " الاجتماعية الجدلية " [1]. إذ رأت أن الاتجاه شيء والمنهج أو التيار شيء آخر، كما أنها شككت بما ذهب إليه بنيس من تساوي "الاجتماعية الجدلية " و " البنيوية التكوينية " دون أن تعطي فروقات واضحة من جانبها في الفصل بينهما، ناهيك عن أنها أخذت على بنيس قصوره في توضيح الجوانب الجمالية في دراسته [2].

وما بين المثالية والمادية تبنّت يمنى العيد الاتجاه الماديّ، واعتبرت أن "المثالية والعودة إلى الغيب المطلق لفهم الواقع، هي عقدة العجز في الحركة الرومنطيقية، وهذا القول لا يعني أن المثالية هي سبب العجز، والعجز هنا هو عجز الوعي، في علاقته بالواقع، عن إدراكه في حقيقته المادية " [3]. ومن هنا اتجهت الناقدة صوب البنيوية التكوينية، حتى تجد حلاً لدراسة شفرات النص كلها ومعالجتها من جميع الجوانب.

## ج. منهجيتها النقدية

لم يكن الجانب التنظيري المتعلق بالبنيوية التكوينية لدى يمنى العيد مساوياً لما استغرقه الجانب التطبيقي بشقيه الشعري والنثري، وهذا عائد لسعيها نحو مواجهة النص وتأكيد كل ما تقوله من خلال الإتيان بما يدل عليه، إضافة إلى أن تنظيراتها – وخصوصاً عند حديثها عن مفردات البنيوية التكوينية – كانت تتشعب إلى مواضيع أخرى، وتطرح قضايا سياسية واجتماعية وثقافية، لبنانياً وعربياً وإنسانياً على حدٍّ سواء. فلم يكن عبثاً أن تقول العيد: " إن النقد يستهدف أساساً، إنتاج معرفة بالأثر

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص. ص ١٣١ .

2 – نفسه. ص ١٣٥ .

3 – يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، دار الفارابي، بيروت، ط ٢ . ١٩٩٨ . ص ٧٥ .

الأدبي، وذلك بكشف منطقه الداخلي، وحين يقتصر النقد على تكرار الأدبي، أو على تحليله كما يظهر للوعي الذي ينتجه، لا يعود بالحقيقة نقداً أي ممارسة تنتج المعرفة" [1].

إزاء هذا تصير الممارسة والتطبيق هما المحك الأساس لمدى فاعلية النظرية النقدية وصلاحيتها، مما يجعل من النقد محاسباً ومعايناً ومراقباً، بل ومنتجاً للمعرفة من ثنايا النص، ففكرة المسالمة التي تتعلق بالأذهان، حول النص الأدبي، هي طرح في أساسه غير منطقي، لأن النص الأدبي في صورته الحقيقية شبكة من العلاقات المركبة والمعقدة، ومن هنا فهو يتطلب ناقداً مسلحا بالأدوات القادرة على اكتشاف المخفي والغائب في أعماقه.إن التحليل هو عمل الناقد المحوري، وما الاتجاه الوصفي للنقد كما تراه العيد إلا محكومٌ ب " معاودة فعل المعرفة بالأدب، بفعل تكون الأدب "، وهو بهذا " يرى في النص الأدبي نصاً أدبياً، أو يماهي بينهما، وهو بذلك ينفي إمكانية المعرفة، ويجوهر الفعل الأدبي ويصفه على مستوى الإطلاق " [2]، بدون أن يرده إلى مرجعه وإلى الفترة الزمنية التي انطلق منها، وبدون الغور إلى أعماق النص واستنباط المادة المعرفية منه.

لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهل المعرفة وشروطها الزمنية في النص، لأن هذا يعود في أساسه إلى " أن النشاط المعرفي قائم في سياق التحول كما هو قائم في بنى النشاط المنحرفة نحو شكلها الخاص ". وهكذا فإن " استمرار النشاط ( الذي هو بهذا المعنى نشاط إبداعي ) رهن بهذه الحركة التاريخية للزمن " [3]. النقد والمعرفة إبداع لا يقل كل واحد منهما في إبداعيته عن إبداع العمل الأدبي نفسه، شريطة أن يكون ثلاثي الإبداع هذا ( النص والنقد والمعرفة ) مرتبطاً بمرتكز زمني محدد يبلور ويحدد هذا الإبداع.

---

1 - يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، دار الفارابي، بيروت، ط ٢ . ١٩٩٨، ص ٤٧ .

2 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٧٨ .

3 - نفسه. ص ٧٠ .

واختيار الناقد للنص الأدبي الذي يأخذه بالدراسة يعتمد عليه بالدرجة الأولى، وهذا لا يعني أن " عملية النقد ليست ذاتية تحيزية ولا إرادية تضليلية " [1]. فالناقد يختار النص بشكل شخصي، ولكنه لا ينقده بشكل شخصي حيث إن " اختيار الأثر، يقوم على علاقة بينه وبين الناقد، وإن هذه العلاقة يحددها الطرفان، الأثر بما يحمل، والناقد لمؤهلاته " [2]. ليس هذا وحسب، بل إن اختيار الناقد لنص ما يعني أن الناقد يدخل من خلال عملية الاختيار هذه " في علاقة ثراء داخلي في النص، فالناقد أحياناً ليس هو الذي يرى النص، بل إن النص أحياناً يُرى إلى الناقد فيدعوه " [3].

يترابط الأثر من جهة والواقع من جهة ثانية والنقد من جهة أخرى، ذلك أنه "إذا كان الأثر يحمل إضاءة في علاقته مع الواقع، فإن النقد يحمل إضاءة في علاقته مع الأثر، وإذا كان من مهمات تطوير الأدب وترقيته، فنحن بحاجة إلى نقد " بديل " يساهم في تطوير نقدنا الحاضر وترقيته " [4]. فلقد كانت يمنى العيد مسكونة بهاجس إيجاد نظرية نقدية عربية إنسانية، تبتعد عن الانطباعية والذوقية الفضفاضة، وإطلاق الأحكام الجاهزة البعيدة كل البعد عن المنهجية العلمية. ورحبت بكل المحاولات الهادفة إلى " تحقيق معرفة علمية بالنص الأدبي العربي "، واشترطت " على أصحابها أن ينظروا في شروط هذا التحقيق ثم يكونوا على الأقل على وعي بها وبحجم الصعوبات القائمة أمامهم " [5].

إن أهم ما امتازت به يمنى العيد عن النقاد السابقين هو أنها كانت " تدعو إلى نقد علمي يتناول مقاربة النص الأدبي كبنية يجب إبرازها " [6]. فيُعامل النص ككل متكامل معاملة علمية تكشف عن بنيته وحيثياتها المتعالقة بحسب ما يقتضيه النص نفسه. فلقد فرقت يمنى العيد بين التطبيق والممارسة إذ تحاول الممارسة " إبراز قواعد

---

1 - يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ١٢ .

2 - نفسه. ص ٧ .

3 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١٤٧ .

4 - يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ٨ .

5 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١١٩ .

6 - محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي. ص ١٣٥.

سير النص لتجد القوانين المطبقة على نصوص أخرى، فالممارسة تمكن الناقد من البقاء في حدود النص وانتاج معرفة "[1]. إذ إن النظرية والتطبيق والممارسة أشياء وعناوين منفصلة عن بعضها البعض، ولكل منها استقلاليتها الخاصة، وخصوصاً الممارسة التي يُنظر إليها على أنها " نشاط مستقل منتج للمعنى"[2].

هذا الفصل المذكور لا يعني سوى فصل مرحلي فقط، فالنظرية والتطبيق والممارسة هدفها وهمها الأول والأخير هو النص، ولكل واحد من هذا الثلاثي دوره في التعامل مع النص المستهدف، حيث " إن فصل النظرية النقدية عن النقد التطبيقي، ينطوي على الكثير من الاصطناع المؤذي، شأنه شأن أي فصل بين النظرية والتطبيق"[3]. ولهذا فالنقد يتصل " بالممارسة النقدية في أسسها المنهجية والاصطلاحية والنظرية، وفي الموقف والإيديولوجيا "[4]. ذلك أن " الممارسة الأدبية، في جوهرها وأساسها، هي ممارسة فوقية معقدة للصراع الطبقي، ضمن تاريخ ومجتمع معينين "[5]. وهذا الجانب الفوقي منها هو الذي يؤدي إلى استخلاص الجانب المعرفي من العمل الأدبي، بما فرضه الزمان والمجتمع معاً من نتاج معرفي خاص بمجتمع معين. وحول موقع الناقد من هذه الممارسة، فإن الممارسة بشقيها النظري والعملي هي الأساس في صقل شخصية الناقد، " ولكنها، لتكون مثمرة، يتحتم أن تسعى إلى تحديد موقف أو تصفية الحساب، مع التراث النقدي السابق والمعاصر "[6].

في ظل التضارب النقدي العربي وجدت يمنى العيد – كما سترى الدراسة – نفسها تلجأ إلى غولدمان ونظريته النقدية، وأول مراحل البنيوية التكوينية التي استلهمتها الناقدة كانت في اعتناقها للمبدأ القائل بأنه ليس هنالك حاجة مطلقة في كل الأحوال لدراسة فكر وأعمال المؤلف، ولكن إذا اقتضت الضرورة ذلك فلا بأس، ولم

---

1 – محمد ولد برعليه: النقد الغربي والنقد العربي. ص ١٣٥ .

2 – نفسه. ص ١٣٥ .

3 – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط٢، ١٩٨٦. ص ٢١٨ .

4 – نفسه. ص ٢١٧ .

5 – نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة . ص ٢٣ .

6 – محمد برّاده: محمد مندور وتنظير النقد العربي . ص ٢٦١.

تذهب كثيراً مع المقولة التي ترى أن " الأثر الأصيل هو أصدق وجود لصاحبه " [1]، لأن موقف الأديب لا يجب أن يكون " من الأثر أو صاحبه، بل هو موقف الأثر من الحركة التاريخية فكراً أو أدباً أو فناً "، إذ " ليس الموقف عند الناقد، بل في الأثر، ودور الناقد هو كشفه "[2]. وهي بهذا ترفض المنهج الذوقي وتحاول أن تكوّن منهجية ذات طابع علمي واضح في نقدها انطلاقاً من فكرها الماركسي، فلم يكن اعتباطاً أن تؤمن بـ " أن الأثر زمن حركة الوعي في وجوده المادي " [3]. وقد شنت حرباً ضروساً على كل من لم يكن عمله نابعاً من هذه الأفكار والتي تتعلق بالوعي وخلافه من البعد المادي والاجتماعي[4]. وهي تسعى من خلال هذا الطرح إلى اتخاذ موقف نقدي ناضج لمعالجة النص الأدبي.

التجاوز عن الوضع الاجتماعي والتاريخي هو ما أوقع الكثير من النقاد العرب في حلقة مفرغة، إذ إن هذا التجاوز هو سبب المشكلة بالنسبة لهؤلاء النقاد، ومن هنا فقد رأى بعض الدارسين أن " العقل الاجتماعي ليس عقلاً تخصيصياً، في حين أن الفكر النقديّ هو كذلك، إن المفاهيم المجردة والوحيدة تفعل فعلها في منطق الإجماع الذي يعمل على ضم الفروع إلى الأصل والخاص إلى العام فتنتفي معه حقيّة التمايز الذي يجد فيها الفكر النقدي ضمانة بقاء حرٍّ وفاعل " [5].

النظرية النقدية العربية التي أرادتها العيد ليست سهلة المنال، وليست قشرية ولا سطحية استعراضية، وإنما هي " متماسكة ومتكاملة نخوّل بها وفيها أن ننظر في شعرنا الحديث، فنساهم في فهمه وفي تطوره " [6]. ليس شعرنا الحديث وحسب وإنما أدبنا بكافة أنواعه. واعتبرت أن الدراسات النقدية العربية هي " أقرب إلى تقديم الرأي

---

1 - يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ٨ - ٩ .

2 - نفسه. ص ١٢ .

3 - نفسه. ص ٩ .

4 - انظر: نفسه. ص ٢١٧ .

5 - ياسين عساف: مأزق الفكر النقدي في لبنان، من كتاب: الأدب اللبناني الحي، غسان تويني (وآخرون)، دار النهار للنشر. لبنان . ١٩٨٨ . ص ٦٢ .

6 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١٠١ .

منها إلى البحث الشامل المدقق الذي تستند الاستنتاجات فيه إلى الرصيد الكافي " [1]. إن تعثر النقد العربي على وجه الخصوص عائد لخصوصية النص الأدبي العربي كخصوصية لغته مثلاً، ومحاولة ربط هذا النص بمناهج نقدية عالمية غير مستقرة [2]. وعلينا حتى نتجاوز هذه المشكلة ونصل لمنهج نقدي عربي أن نعمل على " توفير شروط العمل الجماعي، ومن وعي لأهمية مثل هذا العمل ولمغزى روحيته التي يفتقر إليها نقدنا أكثر في تطلعاته " [3]. وإلا فإن الجهود الفردية لن توصلنا إلى هدفنا المنشود.

ولقد رأت العيد أن المشكلة المحورية في النقد الأدبي تكمن في أنه "باقتصاره على الأداء التقني، يهمل المرجعية التي بالعلاقة معها، وبالنفاذ إلى جوهر سؤالها المطروح في جدل التفاوتات والتناقضات ينبني المعنى العميق للأدب " [4]. فالاهتمام بالجوانب التقنية الميكانيكية الإجرائية يغيّب الاهتمام بالجوانب المرجعية للأدب ذاته. لقد رفضت يمنى العيد المناهج النقدية السابقة على البنيوية التكوينية، وعمدت إلى وضع قواعد جديدة لنقد أدبي جديد [5]. نقد أدبي يستجيب لسياقه العربي الخاص، وإن كانت له امتداداته العالمية. فالمهم أن تراعي هذه القواعد الأجواء الثقافية العربية، لأن ما امتازت به العيد عن النقاد السابقين هو التركيز في دعوتها " إلى نقد علمي يتناول مقاربة النص الأدبي كبنية يجب إبرازها " [6]. ذلك أن الفكر النقدي الصحيح هو الذي "يستمد قوانينه من ذاته، من ديناميكيته، من آليته الذاتية، وضرورات التنمية، وتهيؤات المستقبل، لهذا وجب تجريده من مضامين وأحكام وأشكال خارجة عنه " [7].

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص. ص ١٠١ .

2 – نفسه. ص ١٠١ .

3 – نفسه. ص ١٠١ .

4 – يمنى العيد: النقد الأدبي ومسألة المرجع . ص ١٩ .

5 – محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ١٣٤.

6 – نفسه. ص ١٣٥ .

7 – ياسين عساف: مآزق الفكر النقدي في لبنان . ص ٦٥ .

## ثانياً: البنيوية التكوينية: القضايا المنهجية والنقديّة

متى وكيف بدأت قصة البنيوية التكوينية مع يمنى العيد؟ رأت الناقدة منذ البداية أن الاكتفاء " بتشريح النص وبالوصول فقط إلى الدلالات فيه " [1]، لا يمكن أن يؤدي إلى دراسة معمقة للنص الأدبي. حينئذ كان البحث عن البنيوية التكوينية، كمرحلة انتقال تتجاوز القصور النقديّ العربيّ في نظرته الجامدة للنص الأدبيّ، ذلك " أن النص الأدبيّ، على تميزه واستقلاله، يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافيّ هو نفسه، أي هذا المجال الثقافيّ – موجود في مجال اجتماعي " [2]. ومن هنا كان التلاقي بين العيد وغولدمان، على الرغم من عدم ذكرها للبنيوية التكوينية صراحة ومباشرة أثناء عملها على النص أو التنظير الذي شكل جزءاً كبيراً من مجموع مؤلفاتها إلا بشكل سريع، إن فائدة الجولدمانية كما تراها يمنى العيد تكمن في أنها كانت مطورة ومكملة للبنيوية البارتية، وفي هذا الصدد تقول: " إن الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي للوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج " [3]، حيث إن البنيوية كمنهج تقتصر على دراسة العناصر الداخلية للنص وبالتالي فهي " غير قادرة على إقامة الجدل بين الداخل و" الخارج " أو بتعبير جدلي، على رؤية "الخارج " في هذا الداخل"، " وعليه فإن إقامة مثل هذه العلاقة أو النظر بمثل هذه الرؤية هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي " [4].

وبهذا التحديد العلمي تكون يمنى العيد قد لقيت طريقها النقدي وتصالحت مع ذاتها في ايجاد المنهج الذي يناسبها المستند على الفكر المادي الماركسي، وصارت تحاكم الشخصية الروائية اعتماداً على ما تعكسه من الواقع في كينونتها الوجودية [5]،

1 – يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٤١ .
2 – نفسه. ص ٤٨ .
3 – نفسه. ص ٤٩ .
4 – نفسه. ص ٤٩ .
5 – يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ٣٦ .

بالإضافة لشروط توافر بقية عناصر البنيوية التكوينية التي ستأتي الدراسة على تفصيلها وتوضيحها.

بقي أن نقول إن موضوع الطريقة الجدلية هو صلب البنيوية التكوينية التي تعنى وتهتم بالتحولات التاريخية والاجتماعية، سواء أكانت ثقافية أم فكرية أم اجتماعية، إلى جانب العادات والتقاليد وبقية الظروف المحيطة بالواقع الاجتماعي الذي استوحاه الأديب وانطلق منه في إنشاء عمله الأدبي. كانت يمنى العيد، في تحليلها ومقاربتها للنصوص الأدبية، تستمد المنطلقات والأسس من الماركسية عامة ومن البنيوية التكوينية خاصة.



**أ. الأدب**

مهما كان نوع الجنس الأدبي فإن هنالك وشائج أساسية تحتم ارتباطه بالعالم المحيط، وهو ما يفسر تلك العلاقة " المركبة المنسوجة بين الكتابة والقراءة والحياة "[1]، وهذه الأجزاء التي تصنع لحمة النص الأدبي تنسجها العلاقة التي تربط بين أجزائه الواحد مع الآخر.

وحكاية الأدب مع التغير الاجتماعي تعود إلى النصف الثاني من القرن العشرين حيث وُظِّفَ الأدب ذاته لهذا التغيير [2]. وكان الأدب " باحثاً عن لغة جديدة لحياته وملتزماً بشكل أساسي بالحكاية والمرجع، الأدب الذي ثار في الستينات من أجل شعريته، أو من أجل رؤياه لا رؤيته، أو من أجل أناه الشعرية، متحرراً بذلك من الواقعية والالتزام، من الحكاية والمرجع، من قوانين الانعكاس والمطابقة، منكباً على تحطيم اللغة وتفجير طاقتها لإبداع عالمه الشعري المختلف " [3]. والناقدة بهذا توافق

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٤٥ .

2 - يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣. ص ٤٣ .

3 - نفسه. ص ٤٣ – ٤٤ .

الذين اعتبروا " أن الأدب لغة مكثفة من لغات الوعي وشكل متميز من أشكاله " [1]، فليس الأدب مجرد كلمات تضاف إلى بعضها بعضاً بل الأدب هو لغة ووعي ومرجع وعلاقات وتاريخ وتقنيات نصية. " إنه جلسة لغوية سرية تتحول فيها الإيديولوجيا إلى رموز ملتبسة وطقوس خاصة، تتحول فيها الإيديولوجيا إلى إيديوأدب، حيث تنحل لغة داخل لغة ويختلط حديث الوعي بحديث اللاوعي " [2].

تطرح يمنى العيد السؤال التالي: " ما هو النص الأدبي إذاً ؟ وما هي هويته هذه" [3] التي يُتَحدَّثُ عنها، والعيد تقصد بهوية النص أدبيته [4]، والنص بهذا يصير كأي مجسم له وجوده المادي صاحب هوية ومسمى. وفي الوقت نفسه فإن " السؤال عن الهوية يفتح الباب أمام المعرفة لرؤية هذا الوجود المادي الأدبي في عمقه الإنساني، في حضور الفعل الإنساني فيه، الفعل المراكم والمولد، لنبض حياته " [5]. الكيان الأدبي ككيان موجود ملموس يمكن النظر إليه في" مادته التي هي اللغة، في عناصره المكونة له، في حركة هذه العناصر، في العلاقات، التي تولدها الحركة، في الدلالات الناهضة في فضاء العلاقات ". إلا أن هذا " لا يعني كما يظن البعض، أن معرفة النص الأدبي، على هذا النحو، هي مكننة الأدب، أو مكننة إنتاجه، أي جعله موضوع فبركة وصناعة" [6]، إذ لا خير في اعتباره مُنْتَجًا له ظروف إنتاجية معينة، وحتى لو أعتبر صناعة فإن هذه الصناعة ليست صناعة ميكانيكية بالمعنى الصناعي للكلمة، ولكنها صناعة من نوع خاص بعيدة عن موضوع المكننة الصناعية أو الآلة الإنتاجية، إنها صناعة لها آلتها الخاصة المنبثقة من وضع خاص هو مصنع الطبقة الاجتماعية وتاريخها وغير ذلك من أدوات إنتاج النص.

---

1 – نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة . ص ٤٣ .

2 – نفسه. ص ٢٤ .

3 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٦٨ .

4 – نفسه. ص ٧١ .

5 – نفسه. ص ٦٩ .

6 – نفسه. ص ٦٩ .

## ب. اللغة

منذ البدء استطاعت يمنى العيد أن تميز بين مستويات اللغة، ولم تأخذها كجسم واحد على الإطلاق، فقد عمدت إلى التفريق بين اللغة العادية واللغة الأدبية وأوضحت الفروقات الموجودة بينهما واعتبرت أنه " إذا كانت اللغة العفوية معطاة، فإن اللغة الأدبية هي لغة تنشأ، والمسافة بين اللغتين هي المسافة القائمة في عملية الإنتاج الأدبي"[1]. فإذا كانت اللغة العفوية مجردة من شروط وضوابط معينة، سوى أنها "تجريبية ومباشرة مع الواقع "[2]، فإن اللغة الأدبية محكومة بظروف إنتاجية معينة ومحكومة بقدر لا يستهان به من ظروف وشروط.

فقد اختلفت اللغة العادية عن اللغة الأدبية، من حيث إن " الأثر الأدبي كجهد أو كإنتاج لهذه العملية التي تكون فيها اللغة المنشأة في علاقة لا مع واقع تجريبي مباشر، بل مع واقعي مخترق حتى أبعاده الداخلية "[3]، ذلك أن اللغة العادية وسيلة اتصال وحسب بينما اللغة الأدبية وسيلة تعبيرية تتجاوز اللغة العادية كثيراً. ومن هنا رأت الناقدة " أن موضوع اللغة وضرورة إنشائها إنشاءً أدبياً ليس مجرد موضوع لغوي أو موضوع لغة، ففي هذه اللغة الأدبية تقوم مسألة إمكان الفهم للواقع أو استمالته "[4]. فاللغة الأدبية لغة فعلية لا لغة محكية فهي تفعل وتعمل وتحاكي، وهذا "الفعل الأدبي هو، في جوهره، فعل كشف "[5]، وهذا الفعل الكشفي يستند إلى اللغة، ذلك " أن اللغة، في الأدب، هي أداة هذا الكشف الأساسية "[6]. ومن هنا تصير الحاجة ملحة لتمثل العمل الأدبي كمنتج وتصبح " العلاقة بين هذا المنتج (العمل الأدبي) وبين اللغة الأدبية المشغولة، هي علاقة تلاؤم تعبر عن مستوى وعي الأديب "[7]. وهذا لا يعني إيجاد

---

1 - يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان . ص ١٠١ .
2 - نفسه. ص ١٠١ .
3 - نفسه. ص ١٠١ .
4 - نفسه. ص ١٠٢ .
5 - نفسه. ص ١٠٢ .
6 - نفسه. ص ١٠٢ .
7 - نفسه. ص ١٠٢ .

حدود مادية ما بين اللغة العادية واللغة الأدبية، وكل ما في الأمر أن اللغة الأدبية تتطلب وضعاً إبداعياً بعكس اللغة العادية التي لا تعدو أن تكون مجرد لغة وصفية، لأن " إبداع لغة هو إبداع لها داخل اللغة "[1]، واللغة الأدبية ما هي إلا امتداد للغة العادية المحكية.

من جهة أخرى تجدر الإشارة إلى " أن اللغة نظام وظائفي "[2]، وهذا النظام يأخذ طابعه الوظيفي من المجتمع الذي يتداول هذه اللغة، وتداولها يكون محكوماً بالمجتمع، وليس المجتمع هو الذي يكون محكوماً باللغة، هذا في بداية نشوء اللغة. أما بعد ظهور اللغة واستقرارها في المجتمع كنظام قائم، فإن العلاقة تصبح جدلية بينهما، ولكن بعض المصطلحات قد تغيب عن الحضور بحكم انعدام استخدامها، ولكنها وإن غابت تبقى موجودة في المخزون المعجمي للغة. حيث إن اللغة هذه هي " مخزون ثقافي يتكلس أو يموت إذا عزل عن اللسان من جهة، وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية "[3]. كما أن " اللغة من حيث هي نظام، معرضة كي تعيش، لفعل الاختراق والتخريب الدائمين، ولكن في حدود ما يسمح لها بأن تبقى أرضاً للتفاهم "[4].

### ج. الجمالية

ترتبط الجمالية بالبنية الثقافية المكونة للعمل الأدبي دون أن يكون للعلاقة مع المكان دور محوري في التأثير على هذه الجمالية[5]. والجمالية التي أرادتها الناقدة العيد هي جمالية تتعلق بالعمل ككل، بالعناصر، بالعلاقات، بالبنية، بالزمان، بالمكان، وبكل ما يمس العمل الأدبي من بعيد أو قريب. كما توقفت عند الاستعمالات الجمالية في مراحل الأدب العربي القديمة والحديثة، وأخذت على النقاد إهمالهم وعدم تركيزهم

---

1 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول . ص ٤٣ .

2 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٣٦ .

3 – نفسه. ص ٥٤ .

4 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٨٢ .

5 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ١١٠ .

على " العلاقة الجمالية التي تمثلت في صور الشعر العربي، إذ نُظر إليها كعلاقة خارجية " [1]. مثل هذه الجماليات كانت مفقودة في النقد العربي القديم، والذي لم يستطع اكتشاف جماليات الشعرية المبثوثة في النص الجاهلي لدرجة اعتبار " الوقوف على الأطلال مجرد مدخل إلى أغراض أخرى " [2].

وقفت يمنى العيد عند جماليات متعددة أبرزها جمالية المكان، التي اعتبرتها "جمالية ذات بعد مأساوي ناتج عن صراع يحكم المكان في زمنيته، إنها جمالية الاختلاف القائم على صراع بين الثبات والتحول " [3]. فالزمن هو الذي يرصد تغير المكان ويقارنه بهذا بين القديم والحديث في نظرة تتطلع إلى الزمن المستقبل.

ولم تقف الناقدة على جماليات محددة، بل حاولت أن تركز على جماليات الحوار واللغة والعناصر فاعتبرت أن " الجمالي لا يقف عند حدود تناغم العناصر ونهوضها بالبنية، بل يتقدم، يتعمق، يفتني ويبتعد في البنية "، ويصير ملازماً للحركة والحوار والصراع الذي ينجم عن البنية هذه، ناهيك عن جماليات توترها وسكونها ومنطقيتها وغير منطقيتها. وهذا التوتر " الذي لا يمكنه أن يكون خطياً وإلا تسطحَّ " [4]. إن الحركة في النص تعمق الحوار، وهما معاً يقودان إلى الاعتقاد بأن أي " ملمح جمالي لا يتجدد فقط بتناغم حركة العناصر في ما بينها في النص، بل ينهض أيضاً على هذه المسافة القائمة بين النص من جهة وبين القراءة من جهة ثانية " [5]، إذ إن جمالية الأشياء في تقلبها ودورانها، في حركتها بطيئة وسريعة، وحتى في سكونها وجمودها يمكن أن تُكوّن الملامح الجمالية الآنية، لكنها تتطلب بعد فترة حركة معينة حتى لا تصبح مألوفة وبالتالي مستهلكة.

---

1 – يمنى العيد: **فن الرواية العربية**. ص ١١٠ .

2 – نفسه. ص ١١٠ .

3 – نفسه. ص ١١١ .

4 – يمنى العيد: **في معرفة النص** . ص ١٢١ .

5 – نفسه. ص ١٢١ .

من جهة أخرى فإن مسألة " الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص في بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بنية الزمان والمكان " [1]، فأهمية الجمالية اللغوية لا تقل عن الجمالية الزمانية أو المكانية أو غيرهما. من جهته فقد اعتبر النقد البنيوي الماركسي أن الجمالية ماثلة " في المفردات المعجمية وفي الحروف والأصوات وفي ما يولده كل ذلك من"رؤية" ليست بمعزل عن الرؤية التي تحكم اتجاهاً أدبياً في مرحلة تاريخية معينة، والتي هي على علاقة بظروف هذه المرحلة وبالواقع الاجتماعي التاريخي هذا " [2].

ولعل في وجهة النظر الماركسية جزءاً كبيراً من الحقيقة لأنها اعتبرت " أن النص الشعري هو في نظامه اللغوي يتمتع بخاصية الإيجاب، ذلك أن الدينامية في النص هي مكمن جمالي " [3]، فالقدرة على الانتقال من عنصر إلى عنصر ومن بنية إلى أخرى ومن طبيعة لغوية إلى طبيعة لغوية ثانية ومن حوار إلى حوار آخر ومن قضية إلى قضية، وغيرها من مقومات النص الأدبي، كلها عناصر جمالية تنهض بالنص وترتقي به.

### د. العلاقات

ميزت يمنى العيد بين الشخصيات في العمل الأدبي. وكان التمييز الأول بين الكاتب والراوي، " وتعريف الأخير بأنه وظيفة تمارس إقامة المسافة بين الكاتب والشخصيات "، ورأت أنه " بموجب هذه المسافة تتوفر للشخصيات إمكانيات استقلالها واكتساب خصوصيتها النطقية ورؤاها المتمايزة داخل عالمها النصي المتخيل" [4].

1 - يمنى العيد: في معرفة النص. ص ١٣٥ .

2 - نفسه. ص ١٣٥ .

3 - نفسه. ص ١٣٥ .

4 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٢٣ - ٢٤ .

إن الشخصيات " تقوم بأفعالها وتنشئ علاقات في ما بينها "، وهي "تقوم بذلك بناءً على حوافزها تدفعها إلى فعل ما تفعل " [1]. والحوافز التي تؤدي إلى إنشاء العلاقات تتمثل في: الرغبة والتواصل والمشاركة، وهي حوافز إيجابية، في حين أن الحوافز السلبية كائنة في الكراهية، والهجر والإعاقة [2]. وأمر الحوافز ليس بالأمر العرضي للبنيوية التكوينية، إذ هو ناتج عن البيئة والتربية الاجتماعية لشخوص الأعمال الأدبية، فالعوامل البيئية والتربوية تترك آثارها واضحة على الشخصيات، ومن ثم الأحداث.

ولقد اعتبرت العيد أن " حركة العلاقات بين مختلف العناصر، بما فيها عنصر الراوي، ذات طابع تزامني " [3]. ودور التزامن يكمن " بما هو متكون لا بما هو مرحلة تكوّن، بما هو مكتمل لا بما يكتمل، بما هو بنية لا بما سيصير بنية " [4]. فلا مجال للزمن الحاضر أو الزمن المستقبل ويكتفي بالزمن الماضي، إذ إن " مفهوم التزامن هو مفهوم مجرد ومتخيل، والكلام عليه أو الوصول إليه، في النص أو في النصوص، أمر مرهون بمرور الزمن على هذه النصوص " [5]. فقد ارتبطت البنية بالتزامن ارتباطاً وثيقاً، بل إنها اعتبرت التزامن " هو زمن حركة العناصر في ما بينها في البنية "، حيث " تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها " [6]. وخلصت إلى اعتباره مؤشراً على " وصول البنية إلى مستوى من النضج تنتظم معه العلاقة بين عناصرها وهو لذلك استخلاصي، أو استنتاجي مجرد" [7].

وهذه العلاقة ملازمة للفعل المنبثق عنه والمرتبطة به، ذلك " أن الأفعال تترابط في ما بينها بعلاقات وظيفية، تشكل هذه العلاقات قواعد مشتركة بين النصوص

---

1 - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي . ص ٥١ .

2 - نفسه. ص ٥١ - ٥٢ .

3 - نفسه. ص ١١٧ .

4 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٤٣ .

5 - نفسه. ص ٧٥ .

6 - نفسه. ص ٤٣ .

7 - نفسه. ص ٧٥ .

الحكائية، كما تحدد لها نمطاً بنيوياً يكاد أن يكون واحداً "[1]، فالعلاقات الوظيفية للأفعال هي التي تحدد العلاقات بين الأشخاص والعكس صحيح ومن ثم بين الأزمان.

وفي الوقت نفسه فإنه لا يُشترط أبداً تحديد حجم الحركة كمقياس لطبيعة العلاقة بين العناصر، فيمكن التعامل مع حركة العناصر وكأنها متفاوتة في الحركة[2]. ومن هنا فقد ربطت الناقدة بين العلاقات من جهة والسرد من جهة أخرى، واعتبرت أن العمل السردي بحاجة لدراسة مجموعة من العلاقات[3]. ثم فصلت هذه العلاقات على النحو التالي:

أولاً: مدى انسجام الأفعال وترابطها ضمن منطقها الخاص.

ثانياً: العلاقات بين الشخصيات.

ثالثاً: الدوافع التي تبلور العلاقات بين الشخصيات، ومن ثمَّ درجة المنطق في ترابط الأفعال.

وهكذا يصبح " العمل الفني شبكة معقدة من العلاقات والطقوس التي تتفاعل ذاتياً وموضوعياً "[4]، وكلما تشعبت هذه العلاقات وتعقدت وتشابكت كان العمل الفني أكثر قوة وإبداعاً، لكن هذه العلاقات تظل محكومة بمنطق خاص بها ينظمها ويسير بها نحو إيجاد النهاية المناسبة لأحداث العمل الفني[5]. وحتى لو تقاطعت العلاقات فيما بينها أثناء العمل الفني وتشابكت وصارت في بعض الأحيان ملتبسة، فإن نهاية العمل الفني عليها أن توضح بطريقة مباشرة وغير مباشرة منطقية النهاية مع سير هذه العلاقات.

1 – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي . ص ٣١ .

2 – نفسه. ص ١١٨ .

3 – نفسه. ص ٢٩ .

4 – نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة . ص ٤٠٦ .

5 – يمنى العيد: "قتل مفهوم البطل، منظور فكري يخلق نمط بنيته في القصّ العربي"، من كتاب: الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا. محمود أمين العالم (وآخرون)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ١٩٨٦. ص ٢٥ .

## هـ. التأويل

لقد سعت يمنى العيد لاعتماد التحليل المباشر للنص في سبيل إظهار العلاقات الظاهرة والخفية للعمل الأدبي [1]. ومن أهم القضايا التي حاولت أن تؤكدها في صدد متابعتها الدائبة للتأويل وتنظيراتها له مدى أحقية تعدد التأويلات للعمل الواحد، واعتبرت أن تأويل العمل ليس مطالباً بالضرورة أن يتطابق مع تأويل ناقد آخر، كما أنها ترى أن " اختلاف التأويل يفسره، ويعلله اختلاف الوضعية الإيديولوجية للناقد"[2]، وهذا حق من باب أن لكل شخص مرجعه ووعيه الخاص به والذي من خلاله ينظر إلى النص والأشياء. ورفضت التعامل السطحي مع النص من دون محاولة الغوص إلى بواطنه ودواخله، معتبرةً أن" النظر في النص دون تأويله يعني لا قراءته " [3]، مستفيدة بهذا من تودروف الذي رأى " بأن التأويل هو إدخال العمل الأدبي في علاقة مع القراءة " [4]، علاقة قوامها القوة النقدية القادرة على الانقضاض على النص وتوجيه كيل من التشكيكات والتهم له، وحتى تنجح عملية التأويل وتحقق أهدافها عليها أن تعامل النص وكأنه شخص مراوغ يخفي الحقيقة عن المستمع، إذ إن " النص يحتمل بذاته أكثر من قراءة وخاصة النص الشعري، وأنه لا قراءة منزهة مجردة " [5].

كما أن عملية التأويل تحتاج لمعرفة جيدة بالانزياح، حيث " لا مطابقة بين الصورة الذهنية والمرجع الذي تحيل العلاقات اللغوية أو التعبير اللغوي عليه، بل انزياح ومفارقة بين المستوى التعبيري ومستوى الموجودات المادية من حيث هي ( أي هذه الموجودات ) مرجع " [6]. هذا يعني أن التأويل مطالب بأن يأخذ بمنطقية معينة من خلال ارتباطه بمرجع الكاتب أو العمل الفني، إذ إن فائدة الانزياح تكمن في نهوض

---

1 – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي . ص ٢٢ .

2 – نفسه. ص ٢٢ .

3 – نفسه. ص ٢٢ .

4 – نفسه. ص ٢٢ .

5 – عبدالكريم درويش: فاعلية القارئ في انتاج النص: المرايا اللامتناهية، مجلة الكرمل، عمـان، الأردن، رام الله، فلسطين، ربيع ٢٠٠١، ع٦٣ . ص ١٦٤ .

6 – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي . ص ١٧ .

"الكتابة على مستواها المستقل، وتقيم العلاقة الخاصة بها داخل عالمها " [1]، وعالمها هو مرجعها الذي انزاحت وخرجت عنه لغوياً.

## و. الجنس الأدبي

للناقدة يمنى العيد وقفة مطولة مع مسألة الجنس الأدبي، إذ رأت أن هذه المسألة تتجاوز مسألة التقسيم، ودعت إلى " دراسة تاريخ الشكل الروائي العربي، وإنتاج معرفة بتاريخه " [2]، ومع أنها خصّت كلامها السابق بالرواية الأدبية إلا أنه يمكن تعميم كلامها هذا على أي جنس أدبي آخر. صحيح أنها تعرضت لكافة الأشكال الأدبية بنوع من الدراسة والعناية إلا أنها خصّت الجنس الروائي، ولا سيما في السياق العربي، بنوع من التفصيل والإسهاب، معتقدة " أن تاريخ الرواية العربية المعاصرة هو حتى الآن، تاريخ تكوّن، وأن ما يشغل العمل الروائي خلال هذا التكون، هو التميز روائياً"[3]. إن الملامح العامة للرواية العربية " تشير إلى ارتباط الحكاية في الرواية العربية المعاصرة، بوقائع التاريخ الحديث ومشكلاته، وأسئلته وصراعاته ". وهذه التداخلات " تتحقق على مستوى الكتابة وعلائقه البنائية – الروائية المتخيلة " [4].

توظف الرواية العربية " تقنية تعدد الرواة العامة، في أكثر من مدلول خاص يرتبط بواقع مرجعيّ "، وذلك لأكثر من سبب أهمها الاختباء وراء المؤلف، " وذلك لتوليد وهم الحيادية تجاه سلطة سياسية قامعة "، كما أن هذا يساعد على " إظهار نسبية الحقيقة وحق الاختلاف في رؤية وقائع الأمور " [5]، وبالتالي إمكانية الدخول إلى عالم الرواية من أكثر من باب.

---

1 – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي . ص ١٧ .

2 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٤٨ .

3 – نفسه. ص ٤٨ .

4 – نفسه. ص ٤٨ .

5 – نفسه. ص ٥٠ .

وحول علاقة الرواية العربية بالرواية الغربية، فإن الناقدة ترى أنّ الرواية العربية المعاصرة ما عادت مجرد عمل " يحاكي الرواية الغربية "، بل أصبحت خارجة عن " التبعية الثقافية " وأصبح العمل الروائي " يبني باستراتيجياته النصية صورة العالم المرجعي الخاص مولداً بذلك جمالية خطابه المميز " [1]. والسبب في هذا الخروج عن الرواية الغربية عائد إلى المنطلقات والمشاكل التي تواجهها الرواية العربية، والتي هي بطبيعة الحال تختلف عن المشاكل والهموم الغربية.

وتؤكد الناقدة على أن الرواية ليست مرجعاً ووعياً ورؤية وحسب، فقد اعتبرتها كذلك " مادة لغوية " [2] قبل كل شيء، إذ إنها " ليست مجرد حكاية، ولا هي معادل نقليٌّ لها وإلا لكانت تراجعت إلى حدود الخطاب الذي يحكي واقعةً، أو ينقل خبراً عنها" [3]. إن الرواية لغة وليست حكاية أو خطاباً عادياً وإلا فلماذا سُميت أدباً " وإذ ذاك فإن السرد قد ينجح في تقديم موقف من الذي يحكي، ولكنه سيفشل في أن يكون رواية"[4]، فالرواية إذاً ليست سرداً لأن السرد وحده يعجز عن صنع رواية، فهو لا أن يكون مجرد أداة من أدوات الرواية – على الرغم من حضوره وأهميته – حيث إن العمل الروائي أكبر من ذلك بكثير. إن " الرواية صياغة بنائية مميزة، بها تولد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها " [5].

ولكن هذه اللغة ليست مجسمات جاهزة، ولا هي قوالب محفوظة للحاجة الكتابية. وعلى هذا فإن " الرواية مادة لغوية، واللغة – كما نعلم – مخزون ثقافي يتكلس أو يموت إذا عزل عن اللسان من جهة، وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية"[6]، فاللغة القوية القادرة على الاستمرار حتى أمد بعيد، هي تلك اللغة التي تستوعب

1 – يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ٥٤ .

2 – نفسه. ص ٥٤ .

3 – نفسه. ص ٥٦ .

4 – نفسه. ص ٥٦ .

5 – نفسه. ص ٥٦ .

6 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول . ص ١٠٤ .

مخرجات اللغات الثانية، وهذا لا يتنافى مع الخصوصية اللغوية لكل أمة، لأن "الرواية العربية باعتبارها مادة لغوية، تحمل هوية هذه اللغة العربية " [1].

وأما عن علاقة الحكاية بالرواية فإن العيد تؤمن بأن الحكاية " قبل الرواية، إنها ما نروي عنه، ما نحكيه، فكأن الحكاية في الرواية مرجعٌ لها، لجهة الزمن، بأسبقيته"[2]. ودور الأديب يكون في أنه هو الذي يجري عليها التحويرات والتبديلات والتدخلات التي تتناسب مع ذوقه وليس ذوق الغير. والدراسة توافق الناقدة في تقسيمها للحكاية على أساس أنها ذات أصل خيالي أو واقعي [3]، ولكنها تختلف معها في اعتبارها أن " الحكاية تنتمي إلى المحلي القطري " [4]، لأن الأديب قد يستفيد من حكايات أُنتجت بعيداً عن المجتمع المحلي أو حتى المجتمع الذي يتحدث عنه في روايته.

لقد ثبت أن " الرواية ليست الحكاية بل هي حكاية لها، أي صياغة بنائية نوعية لها، بها تولد الحكاية مختلفة عنها كمرجع مشترك " [5]، ولهذا فبعد أن تخرج الرواية بصورتها النهائية فإن بناءها يكاد يكون مغايراً للحكاية الأصلية التي انبنت عليها، لأن زمان ومكان الحكاية يختلف عن زمن الرواية وأحياناً عن مكانها، ولا يبقى من الحكاية إلا روحها، في حين أن إمكانية غياب تفاصيلها جزئياً أو كلياً عن الرواية يصبح أمراً مشروعاً. لأن الرواية " ليست مجرد نقل للكلام – الحكاية، بل هي، بممارسة هذه العملية كتابة من الكتابة، أي ممارسة كذلك على مستوى اللغة – النظام، أو اللغة الأدبية نفسها " [6].

وحول الحكاية العربية القديمة – سواء كانت تاريخية بالمعنى التاريخي أو لا – فإنه يمكن أن تستفيد الرواية العربية منها، بل أنه من الممكن " أن تستعيد عناصر

---

1 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول. ص ١٠٤ .

2 – نفسه. ص ١٠٤ .

3 – نفسه. ص ١٠٥ .

4 – نفسه. ص ١٠٥ .

5 – نفسه. ص ١٠٩ .

6 – نفسه. ص ١٠٧ .

حكائيـة، أو خـصـائص سـردية، مـن التـراث العربـي الـسّردي، ولكـن هـذا لا يعنـي أن الروايـة، روايتنـا، تكتـسب بـذلك صـفتها العربيـة، أو تـصير روايـة تـروي حكايتنـا العربية"[1]، لأن العامل الزمني يفعل فعله في الحكاية، وما كان مناسباً لزمنٍ معين فإنـه قد لا يناسب زمناً آخر، وفي نفس الوقت فإن " اللجوء علـى التراث في غياب حسن التوظيف، أو في غياب معنى الحكاية في زمنها الحاضر، يؤدي إلى لغة استعارية، لغة لا تنسج حكايتنـا، بـل توازيهـا أو تنفيهـا فـي ماضٍ لهـا " [2]، لأن الروايـة تحدث " فـي مكـان وزمـن، أو محيط بـشري – اجتمـاعي لـه خصوصية مـا" [3]. هذا لا يعنـي إهمال التاريخ على الإطلاق لأن " الرواية الفنية هي الأكثر والأعمق التصاقاً بالتاريخي " [4].

بقي أن نقول: إن " اقتران سؤال الهوية بلغة روائيـة مميزة، لا يحـول دون تعدد اللغات الروائية، فتكون لنا – بالتـالي – داخل اللغة العربيـة لغـات روائيـة مميزة " [5]، تأخذ شكل الروائي الذي تعالجه الرواية، أو تأخذ شكل اللغـة العاميـة فـي النص الأدبـي فتصير هنالك لغة روائية شامية أو مصرية أو حجازية وهكذا.

## ز. المرجع

بحسب يمنى العيد فإن للمرجع أنواعـاً مختلفـة ومتعددة، فهو " الموجود المـادي القائم علـى أرض الواقـع، وهـو المكتـوب، وهـو المـصور والمـسموع " [6]، فهـو مختلـف باختلاف ما يستند الكاتب إليه، فالمرجعية العامـة للأديـب هـي التـي تـؤثر بـشكل مباشـر عليه، وهـي التـي تـصوغ أفكـاره سـواء كـان واعيـاً بهـا أو غيـر واعٍ. " فكلمـا اختلـف المرجـع مـن جهـة، واختلفـت مواقـع المتحـاورين منـه مـن جهـة ثانيـة "، يفـارق

---

1 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول. ص ١١١ .

2 – نفسه. ص ١١١ .

3 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٢٢٦ .

4 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول . ص ١٨٧ .

5 – نفسه. ص ١١٠ .

6 – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي . ص ١٨ .

التعبير(الكتابة ) مرجعه وازدادت درجة التفاوت بين المتحاورين "[1]. فكل محاور له مرجعه الخاص المختلف عن مرجع الآخرين.

وبشكل أدق فإن المرجعية المطلوبة، هي تلك المرجعية المفارقة لعالمها "المتخيل الأدبي، المشابه المماثل، والمتشكل بسؤاله المعرفي وفق منطق خاص لعلائقه البنائية "[2]، ذلك أن هاجساً معيناً مسيطراً هو الذي يولد السؤال الذي يسعى المبدع للإجابة عليه، هذا السؤال له وجوده المادي والذي يؤدي إلى إطلاق الخيال العام لهذا المبدع، على أن لا تكون الكتابة سطحية مباشرة في تناولها لهذا المرجع، إذ إن "العلاقة بين الكتابة ومرجعها الحي ليست علاقة مباشرة "[3].

لقد كان الربط بين العمل الأدبي والمرجع هو الشاغل الأول ليمنى العيد، بل إنها ترى " أن عوامل الثقافة والبيئة والحياة والأحداث... الخ لها وجودها المستقل، بل هي موجودة في علاقات اجتماعية يشترك فيها أبناء المجتمع كأجيال وطبقات، وليس صاحب الأثر إلا فرداً ممارساً لهذه العلاقات المتمثلة في نتاجه "[4]. فهنالك إصرار لدى الناقدة على أن هذا المرجع جماعي طبقي بالدرجة الأولى والأخيرة. وأما عن ضرورة إيجاد التوازن العام بين المرجع والشخص الذي يتبناه، فإن التأويل المستند إلى ربط الدال بمدلوله سيصبح عبئاً على النص، وسيعطل المنهج البنيوي التكويني. ذلك "أن نزوع التأويل إلى مقاربة المعنى ضمن علاقة الدوال بمدلولاتها، أي ضمن بنية الشكل المعزول، ليس إلا تغييباً للسؤال المعرفي الذي يخص الإنسان في معنى وجوده الاجتماعي وقراءة تمارس إلغاء فاعليتها "[5].

هذا البعد التاريخي الزمني للمرجع ساهم في تطوير عملية القراءة وصقلها وجعلها أكثر جدوى، و " يبدو وضع العمل الأدبي على مستوى علاقته بالقراءة، ومن

---

1 - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي. ص ١٩ .

2 - يمنى العيد: النقد الأدبي ومسألة المرجع، من كتاب: النظرية الأدبية المعاصرة . ص ١٩ .

3 - يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول . ص ٩ .

4 - يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ٩ .

5 - يمنى العيد: النقد الأدبي ومسألة المرجع . ص ٢٧ .

حيث هي تواصل، منفذاً إلى شريان حيّ، وبذلك ينتقل الاهتمام بالعمل الأدبي من كونه مجرد بناء، أو مجرد معنى، إلى كونه تواصلاً "[1]. هذا التواصل بصورته السابقة هو جزء من صميم أهداف العمل الأدبي. ويحتاج المرجع لقوة نقدية كبيرة تساعد على استخلاصه، هذا الاستخلاص منوط بتتبع الإحالة القادرة على استنباط ما وراء النص الخارجي واستخراج دواخله، إذ " تنبني الإحالة بتوسطات كالتواريخ والأسماء، ووصف الأمكنة ورسم الشخصية أو نطقها "[2]. فهي محكومة بعدد من العوامل التي تشارك في ضبطها وتوجيهها.

وفكرة المرجع هذه هي التي جعلت العيد بعيدةً كل البعد عن البنيوية البارتية، فكان أن تحولت إلى البنيوية التكوينية، مشددة على أنه لا يجوز دراسة بنية الشكل على نحو ينفي علاقة هذه البنية " بالمرجعيات الاجتماعية والثقافية والتاريخية "[3]. إذ ليست القراءة النقدية قراءة عادية، وإنما هي قراءة متخصصة تتجاوز كل أنوع القراءات وتحتويها، وهي تبدو وكأنها " بمثابة تلمس بتجلياتها النوعية الخاصة في قراءتها هي للمرجع، وهو أمر يقتضي موضعتها في مسار أعم وأشمل "[4]. هذه القراءة النقدية وكشفها للمرجع تضفي على العملية الإبداعية طابعاً خاصاً، فحينما يهتم النقد بالمرجع " في تمييز بنية الشكل لا يعني، كما قد يظن البعض إهمالاً لأدبية الأدب، أو لروائية الرواية، أو تحويل العمل الأدبي مجرد مضمون إيديولوجي "[5].

ومن الضرورة بمكان مراعاة الزمن المرجعي للنص بحيث تأخذ القراءة النقدية هذا الزمن بعين الاعتبار، بحيث تصبح قراءة النصوص " نقداً من موقع لها في زمنها في واقعها الاجتماعي، في العلاقات بين الناس فيه "[6]. واعتبرت العيد " أن خصوصية القول العربي هي خصوصية الموقع الذي منه ينهض في هذا الزمن

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٤٣ .

2 - نفسه. ص ٤٤ .

3 - نفسه. ص ٤١ .

4 - يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول . ص ٤٣ .

5 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٢٨ .

6 - يمنى العيد: الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا . ص ٢٤ .

العربي" [1]. من الواضح أن يمنى العيد تصر على أن تبقي الأدب في سياقه الاجتماعي والتاريخي على حد سواء، " فالظاهرة الأدبية، هي في أدبيتها، ظاهرة اجتماعية، ولذلك يجب أن تؤخذ أساساً في علاقاتها بالبنية الاجتماعية التي تشكل أرضيتها " [2]. فالأدب كيان اجتماعي، إما لأن الأديب قادم من مجتمع صاغ فكره ونظرته، وإما لأن مادة الأدب هي نفسها الوقائع والظروف الاجتماعية، وإما لأن الأدب يتوفر على الأمرين معاً.

كذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الواقع المعيش عن الظواهر الاجتماعية التي تكتنفه وتسير معه جنباً إلى جنب، ذلك أنه " عندما يتماثل الظاهر بالجوهر، وعندما تنعزل الظاهرة الاجتماعية عن الواقع الموضوعي الذي يولدها، والذي هو بنية العلاقات الاجتماعية القائمة، ينزلق الوعي للبحث عن أسباب الظاهرة فيما هو خارجها، أو فيما هو خارج علاقتها بهذا الواقع " [3]. فليست الظاهرة الاجتماعية مجرد لافتة براقة وحسب وإنما هي مزيج من الأسباب والدوافع والبنى والعلاقات والواقع والرؤى وتطلعات الأفراد والتنظيم الاجتماعي الذي تحدده المنظومة الاجتماعية، تتجمع كلها سوياً لتضع لنا هذه الظاهرة في سياق العمل الأدبي.

ولكن كيف لهذه الأشياء جميعاً أن تتجمع بحيث لا يحدث تضارب أو تداخل أو حتى تشويش على العمل الأدبي؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لمعرفة آليات الاندماج تتطلب التسليم بإيجاد رابط عام بين كل هذه العناوين، وهذا الرابط في أصله هو رابط اجتماعي معرفي يؤلف لغة المجموعة، وهذه اللغة الاجتماعية عبارة عن "نظام قواعدي موجود كانعكاس في أدمغة مجموعة الأفراد " [4].

---

1 - يمنى العيد: الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا. ص ٢٤ – ٢٥ .

2 - يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان . ص ٤٥ .

3 - نفسه. ص ٧٣ .

4 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٤١ .

## ح. البنية

دعت العيد إلى عدم عزل البنية عن علاقات العناصر والنسق العام الذي توجد به، فلا وجود لبنية معزولة أولها صفة الاستقلالية، وتعاملت مع البنية على أنها "العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة "، إلا أن " العنصر خارج البنية غير داخله وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر، أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها " [1].

وهذه البنية مرت بطور الإنشاء مستغرقة مدة زمنية، وظروفاً متعددة، إذ إن وجودها على الهيئة التي وجدت عليه كان بعد عثرات وصعاب، حجمها بحجم البنية، فقد ثبت أنه " في مرحلة تكون البنية تعاني البنية تفككاً: يختل نظام الحركة بين عناصرها، يترجرج النسق " [2]. وتبقى هذه البنية في عملية صراع داخلي وخارجي، حتى في اللحظة التي تظهر فيها داخل النص الأدبي.

إن البنية شيء أساسي يجب ألا يتجاهله الباحث أثناء عمله على النص لأن "قيام البنية في نمطها يعني قيام الحكاية بقول ( أو خطاب )، أي بصياغة لا نرى إلى الحكاية إلا بها " [3]، وبهذا فدراسة البنية تتطلب إلماماً بالجوانب التاريخية والاجتماعية والثقافية، ناهيك عن الجوانب التقنية الأخرى كرؤية العالم والسرد مثلاً. واعتبرت الناقدة " أن جعل البنية تنطق، هو الأمر الذي تتوخاه عملية السرد باعتماد تقنية الراوي الشاهد، وليس مجرد إقامة بنية شكلية " [4]. وسيأتي تفصيل هذا الأمر عند التطبيق.

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٤٢ .

2 - نفسه. ص ٤٣ .

3 - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي . ص ٢٧ .

4 - نفسه. ص ١٠١ .

## ط. الوعي

كانت يمنى العيد مهتمة باكتشاف " الوعي وتتبع حركته الداخلية "، وتحديداً "العلاقة بين الوعي والواقع الاجتماعي "[1]، إذ إن حركة الوعي المقصودة هي في طبيعة الوضع الاجتماعي، " فالوعي في صاحبه ليس وجوداً فردياً مستقلاً، بل وجود اجتماعي"[2]. وبهذا فإن مفهوم الوعي هو نتاج فكر ماركسي بحت ليمنى العيد، حيث ربطت ما بين النص والقارئ والوعي معتبرة أن " الأثر الذي يقدم شيئاً للقارئ إنما يقدمه بوعي معين "[3]، شرطه الأول هو القدرة على التوصيل.

ولا تقف العيد عند هذا الحد من الحديث عن الوعي بل إنها اعتبرت أن الوعي حينما يجسد الأدب يصبح هو نفسه الأدب[4]. فما فائدة الأدب إذن إن لم يكن خارجاً عن وعي ؟ ثم أي أدب هذا الذي يمكنه أن يكون أثراً فعالاً إن لم يكن في أصله وجوهره وعياً خالصاً ؟ فلم يكن مستغرباً إذن أن تعتبر الناقدة أن أدوات الأديب التي يملكها من أجل احتواء الواقع هي نفسها أدوات وعيه مثل " الصورة، البناء، الحركة، القاموس اللغوي "[5].

الوعي يتحدد من خلال طبيعة التفاعل مع الواقع والأحداث، بمعنى أن موقف الإنسان (الأديب مثلاً) من القضايا المطروحة ينبثق من وعيه ؛ هذا الوعي هو نفسه طبيعة الرؤيا للأشياء عموماً، إذ تعتبر الناقدة " أن العلاقة بين الوعي والحقيقة الاجتماعية علاقة جدلية معقده "[6]، إذ يمكن اعتبارها " أن مما يميز الوعي الأدبي قدرته على احتواء الأساسي في الواقع، وهو بهذا يتنافى والوعي المباشر "[7].

---

1 – يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ١٠ .

2 – نفسه. ص ١١ .

3 – نفسه. ص ١٠ .

4 – نفسه. ص ١١ .

5 – نفسه. ص ١١ .

6 – محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ٩٥ .

7 – يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان . ص ١٠٠ .

فوعي الإنسان ليس شيئاً ميتافيزيقياً. ليس " هبوطاً من خارج علوي "، وإنما "يصير ولادة تنبت من هذه الأرض، أو في هذا المجتمع " [1]. وقد قصدت الناقدة بذلك البنية التحتية التي تولد هذا الوعي، كما أنها ربطت بين علاقة ما ينتجه الوعي البشري "وبين وعي هذا الذي يُنتِج " [2]، فالمعادلة مترابطة ولا فاصل بين طرفيها لأن المادة المنتجة هي مخرج من مخرجات الوعي بالدرجة الأولى والأخيرة" وعي ينتج مادة تنتج وعياً ينتجها أو مادة تنتج وعياً ينتج مادة تنتجه " [3]. فبداية المعادلة هو نهايتها والعكس صحيح.

وللغة موقع خاص أثناء الحديث عن الوعي، ذلك " أن وعياً معيناً بالواقع يستوجب لغة معينة تجسده " [4]، تناسبه وتتوافق معه وتظهر تمفصلاته التي أطرّته وارتسمت به. وبهذا فإن لغة الوعي عليها أن تكون واعية للوعي الذي تتحدث عنه وأن تراعي مراحل تطوره، لا بل إن اللغة تساهم في تطوره في أحيان كثيرة. حيث "يتطور الوعي الأدبي بواسطة الممارسة النشطة للغة، فاللغة هذه هي مادةُ تَجسُّدِه، وهي الأدب" [5].

## ي. رؤية العالم

لقد تعاملت يمنى العيد مع رؤية العالم انطلاقاً من الزاوية التي تنطلق منها هذه الرؤية، وقد استعملت " زاوية الرؤية " معادلة لمصطلح " هيئة القص " [6]، ليس هذا وحسب بل قابلته أيضاً ب " زاوية النظر " [7]، وتعلل هذا بقولها: " يكون اختلاف

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٥٥ .
2 – نفسه، ص ٥٥ .
3 – نفسه، ص ٥٥ .
4 – يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان . ص ١٠٠ .
5 – نفسه، ص ١٠٣ .
6 – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي . ص ١١٥ .
7 – نفسه، ص ١١٦ .

المرئي موضع النظر الذي منه تمتد الرؤية، أو تنطلق إلى هذا المرئـي "، حيث يختلف المرئـي " باختلاف " زاوية النظر " [1].

فلكل نظرة منطلقة من صاحبها افتراض ينادي باستقلاليتها عن نظرات الآخرين بحكم الزوايا التي تنطلق منها هذه الرؤية، اعتماداً على التاريخ والمجتمع والطبقة والعادات والتقاليد، إضافة لبقية العوامل الأخرى التي تكون هذه الرؤية، في وقت قد تشابه فيه النظرات وتتناظر عند مجموعة من الشخصيات، إذ " ليس تعدد الأصوات هو بالضرورة تعدد للمواقع، أو حتى لزوايا النظر " [2]، فقد لا يعدو أمر الاختلاف بين النظرات – وخصوصاً إن تشابهت منطلقاتها – أن يكون مجرد اختلاف في الصياغة وحدودها.

وفي السياق ذاته فإن من الضرورة بمكان التأكيد على اختلاف مصطلح "زاوية النظر " عن مصطلح " الموقع " [3]، لأن موقع النظرة التي تنطلق منه نحو الشيء المنظور إليه تختلف عن الزاوية، وإن كان الموقع حاضناً ومستوعباً للزاوية، وهذا لا يبرر الاختلافات الجزئية بين نظرات أبناء الطبقة الواحدة والظروف الاجتماعية المتشابهة.

ولقد استخدمت العيد مصطلح " الموقع " بدلاً من مصطلح " زاوية الرؤية " - ليس دائماً وإنما في أغلب حديثها - " لأنه مرتبط بنظرة فكرية للنص الأدبي" [4]، فهو أشمل من " زاوية الرؤية " وأعم، ذلك أن " الموقع " يحتوي ويشمل على الاختلافات بين النظرات الفردية مهما كبر أو صغر الاختلاف، إضافة إلى أن الموقع مرتبط بتشكل النص وتبعاته التكوينية، فقد أُعْتُبِرَ " أن الموقع هو دينامية تكوّن النص

---

1 – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص ١١٥ .

2 – نفسه، ص ١٢٢ .

3 – نفسه، ص ١١٦ .

4 – يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل ، ص ٣٣ .

الباحث عن شكله الفني الخاص " [1]، وبهذا يكون مرتبطاً ( أي الموقع ) بالإيديولوجيا المشكلة للنص [2].

وترتبط رؤية العالم المنبثقة من موقع معين وزاوية محددة بالبنية، حتى إن البنية بدون هذا الارتباط تُعَدُّ شيئاً هامشياً معوقاً وجامداً، لأن الرؤية للعالم هي التي تضفي على هذه البنية حيويتها وحضورها، وكلما اختلفت مواقع الرؤية هذه كان العمل الأدبي أنضج وأكثر فعالية، إذ " إن تعدد مواقع الرؤية الذي يطرح تعدد الأصوات والذي يطول هوية الشخصية، أو يطول المنطوق وعمليته أيضاً، هو الذي يشق نافذة في اتجاه خلق بنية يمكن تسميتها بالبنية الواقعية " [3].

لقد بات أمر التحرر من الرؤية الواحدة أمراً مهماً ذلك " أن الانحراف في اتجاه التحرر من الرؤية الواحدة، هو انحراف نحو " الواقع " أو نحو بنية فنية واقعية " [4]، هذا الواقع الذي يشمل الكثير من الرؤى ولذلك يصبح اعتماد رؤية واحدة للتعامل مع البنية بمثابة تحديد شبه قاتل لهذه البنية، كما أنه سلب لصاحب الرؤية من أحقيته في معاينة البنية وفق زاوية النظر عنده ووفق تعاطيه معها.

من جانب آخر تظهر أهمية الرؤية كأداة يتم من خلالها العبور من القول إلى المتخيل، فمن خلالها " تنهض المسافة القصوى بين الشيء " كمرجع " وبينه كحضور في البنية " [5]، بحيث يبقى المتخيل مربوطاً – على الرغم من رحابة الفضاء الذي ينطلق فيه – بمحددات تضبطه وتمنطقه ضمن المرجع العام الذي صاغه. ذلك أن

---

1 - يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل. ص ٣٤ .

2 - نفسه. ص ٣٣ .

3 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٩٠ .

4 - نفسه. ص ٨٦ .

5 - نفسه. ص ٨٩ .

"الرؤية: هي موقع يحدد العالم المتخيل الذي يقدمه النص، إنها زاوية تفرض تشكيلاً معيناً لعناصر النص " [1].

وتأكيداً لما سبق فإن " الوقوف عند المعنى الحرفي للنص أو المعنى الحرفي للمثقف العضوي بـ " رؤيته للعالم " معناه تكراره، والنص لا يتكرر وإلا بطل كونه مقروءاً " [2]. وأما الأخذ بتعدد الرؤى للعالم فإنه يخرج الفكر عموماً من هذا المأزق، ويؤدي إلى تعدد القراءات للأشياء والنص على حدٍ سواء، ويصبح النص النقدي مختلفاً من ناقدٍ إلى آخر، وهذه ظاهرة صحية، بل أمر مشروع.



---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٨٩ .

2 - عبدالكريم درويش: فاعلية القارئ في انتاج النص: المرايا اللامتناهية . ص ١٦٤ .

# الفصل الثالث

# التطبيق العملي للنظرية عند يمنى العيد

## توطئة

عمدت يمنى العيد أثناء عملها التحليلي على النصوص، سواء أكان العمل المدروس نثرياً أم شعرياً، إلى استثمار " البنيوية التكوينية " في دراساتها، وحاولت أن تربط بين وظيفة الأدب من جهة، والتغيرات الاجتماعية والجوانب الثقافية من جهة أخرى [1]، وفق معادلة تسمح بتمازج الجانبين. وقبل البدء بتلمس حيثيات المنهج في أعمالها، لا بُد من الإشارة إلى قدرات العيد النقدية في الإحاطة بالمعنى ومحاولة محاصرة العمل من أوله حتى نهايته من دون أي اهمال لأي مفردة من مفردات العمل كالسرد واللغة والمتخيل. فحينما كانت تحاول إعطاء معنى كلمة " المركب " وهي عنوان رواية غائب طعمة فرمان، رأتها مرة مفتاح الولوج إلى الرواية، ومرة اعتبرتها وسيلة الوصول لرغبة راكبي هذا المركب، ومرة وجدتها مرتبطة بمرحلة عاشها الكاتب [2]، فهي لا تكتفي بإعطاء دلالة واحدة بعينها، بل ترصد وتلاحق الاحتمالات الدلالية المختلفة. إن " أفضل أسلوب للدفاع عن منهج ما، هو دون شك تطبيقه " [3]، فمجرد الوقوف على التنظير لا يساهم باكتشاف مصداقية المنهج وقدراته على اكتشاف مدخلات النص وجوانبه، وليس المنهج القوي هو الذي يقف عند الحدود الخارجية للنص، وإنما هو ذلك الذي يقتحم النص مفككاً وناثراً للعيان كل ما هو مخفي ومتوار

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٦٥.

2 - نفسه. ص ١٤٥.

3 - لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة . ص ٣٤- ٣٥.

فيه، عامداً إلى طريقة الاستجواب المباشر وغير المباشر لنص هو في حقيقته مراوغ وغير بريء [1].

هذا لا يعني، بطبيعة الحال، إهمال التنظير أو تهميشه لأنه لا بُد من "التسلح بالرؤية النظرية قبل التحليل " [2]. وبدون التصور المبدئي الأولي للنظرية ورسم المعالم العامة لجوهر النظرية وتحديد جوانبها، يصبح التطبيق عائماً بدون ضابط منهجي يضبطه. " وإذا كان التحليل، في جذره اللغوي والاصطلاحي، يعني رد المركب إلى عناصره، فإن تحليل النصوص الأدبية، ينطوي على إجراء مماثل، لكنه يتجاوزه إلى إعادة تركيب تلك العناصر إعادة لا تتطابق تماماً مع قصد المؤلف " [3]. إن على المنهج النقدي – مهما كان هذا المنهج – أن يسعى لمعرفة مرتكزات وأعمدة بناء النص الأدبي بشقيه الشكلي المتمثل باللغة والسرد والصورة والموسيقى، والمضموني المحتوي للمرجع والبعد النفسي وعوامل الثقافة الأخرى.

لقد راوحت العيد في تطبيقاتها على ما نُثِر وما نُظِم من الأدب، ولكن التطبيقات الشعرية عندها أقل حجماً من النثرية. كما يلاحظ أن لديها اهتماماً خاصاً بالعنصر الدرامي، الأمر الذي كان يقودها لأن تلقي الضوء على الأحداث وتتابعها على الرغم من كثافتها في بعض الأعمال، وكذلك الحوارات التي تجعل المتناقضات متقابلات، يتم ذلك كله في إطار تفكيكها للنسق الاجتماعي الملازم.

من جهة أخرى فلقد راوحت الناقدة في استخدامها البنيوية التكوينية بين أسلوبين، فمرة كانت تأخذ مفردة واحدة من مفردات المنهج، كالوعي أو رؤية العالم أو الوضع الجدلي لأي ثنائية موجودة، وتناقشها في عمل معين ضمن أطر معمقة، وهذا

---

1 – سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٨٩ .

2 – حاتم الصكر: ترويض النص، دراسة للتحليل النصيّ في النقد المعاصر، اجراءات ... ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٥٨.

3 – نفسه. ص ٢٧.

هو الغالب عندها؛ ومرة أخرى كانت تأخذ العمل ضمن بوتقة نقدية كاملة كما فعلت مع مارون عبود وقصصه.

ولقد عمدت إلى ربط البنية الأدبية ببنية المجتمع والتاريخ وكانت على قناعة بترابط هذين المحورين وجدليتهما معاً، حتى إن قناعتها هذه جعلتها تقر أن رؤية الأديب للعالم في أساسها منطلقة من هذا الديالكتيك. فالأديب الذي أنتج النص جاء من وسط اجتماعي صاغ بطريقة مباشرة هذه الرؤية للعالم من خلال تفاعله الإيجابي أو السلبي، فالأطراف الجدلية عندها هي النص الأدبي من جهة، والتاريخ الاجتماعي من جهة أخرى، بالإضافة إلى فاعل النص الأدبي من جهة ثالثة سواءً كان هذا الفاعل دراميا أم فنيا أم إيديولوجيا، وهذا الثلاثي هو ما يضمن للعمل الأدبي تماسكه واستمراره وخلوده.

ولقد تنبهت إلى أن لكل عمل أدبي ظروفه العامة والخاصة لإنتاجه، ومن هنا كان تركيزها على الظرف الزمني للرواية وفي الرواية، والزمن تلقائياً يرتبط بالمكان. ومن هنا فإنها لم تكن تقف عند المشكلة الظاهرية في النص والتي يمكن أن نسميها بالمشكلة الإعلامية والتي تكون للاستهلاك الخارجي غير المعتمد. بل إن الناقدة اهتمت وبحثت بإصرار مقصود عن المشكلة الحقيقية، بمعنى أنها كانت تسبر غور النصوص من أجل الوصول إلى ما يكمن خلف المشكلة الظاهرة. كما أن الناقدة احتفت كثيراً بالعلاقات الإنسانية وبمدى انسجامها أو تنافرها، وسعت إلى أن تتبيّن إلى أيّ حدٍّ كانت هذه العلاقات الإنسانية متوافقة أو متعارضة ليس مع بعضها البعض فحسب، بل مع العلاقات اللغوية التي صاغتها.

### أ. اللغة

مهما كان اتجاه الناقد ومهما كانت طريقته في التعامل مع النص الأدبي فإنه يجب أن يبحث في المستويات اللغوية المختلفة لهذا النص، إذ " لم يعد بإمكاننا اليوم أن

نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية "[1]. والأمر لا يتوقف عند المسألة الشعرية وحدها، بل يتعداها إلى العمل الأدبي برمته، فلا مجال لتجاهل أمر اللغة التي كانت وسيلة لنقل الأفكار والرؤى التي انطلق منها صاحب العمل.

وكانت الناقدة العيد تهتم باللغة أول ما تهتم. ففي عملها على " قصيدة للجبهة تحت جدارية فائق حسن ( لسعدي يوسف )، ترى أن كلمة " تطير الحمامات " تنزاح عن معناها اللغوي لتأخذ طابع الصراع، لأن " فعل تطير لم يعد يعني لغته الأولى، لقد انزاح عن مستواه، واكتسب في التركيب دلالة أخرى "[2]. فالمسألة لم تعد مسألة طيران أو عدم طيران، واللغة من خلال سياقها العام ووضوح خطابها، هو ما جعل العبارة تنزاح عن معناها المعجمي لتأخذ الدلالة المناسبة للسياق.

إن اهمال المنطق المنبثق من "موقع الفكر الناظر في الواقع الاجتماعي"- كما ترى يمنى العيد- يقود إلى عدة مزالق منها " النظر في القصيدة وكأن المنطق الذي يحكم بنيتها هو فقط منطق اللغة "، وهذا معناه " إغفال عنصر المضمون " في القصيدة[3]، هو ما يشكل عقبة في فهم العمل الأدبي، فاللغة ليست مجسماً شكلياً خالصاً، إنها مزيج مضموني فيه لغة ومحتوى، وعلى العمل النقدي أن يولي الأمرين أهمية وعناية. حركة النص ونمو لغته محكوم بمنطق القصيدة الذي " يريد أن يقول شيئاً وهو يقوله في هذه اللغة وفي هذا النسيج، كما يقوله في هذه الحركات،وفي العلاقات بينها"[4]. فاللغة تفصح عما يدور في خلدها ليس من باب ألفاظها المعجمية والدلالية فقط، بل من خلال حركة عناصر النص والتراكيب والعلاقات بين هذه التراكيب والألفاظ معاً، مما يولد لغة أخرى غير اللغة المباشرة السهلة، على أن حركة العناصر هذه داخل القصيدة ونموها " محكومان في آليتها بمنطق هذا القول الذي تحمله "[5].

---

1 – يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل . ص ٩.

2 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١٥٢.

3 – نفسه. ص ١٦٥– ١٦٦.

4 – نفسه. ص ١٧٤.

5 – نفسه. ص ١٧٥.

وأما عن مستويات الكلام في النص الأدبي – ولنأخذ مثلاً ثلاثية حنا مينه – فقد احتفت الثلاثية بخليط كلاميّ متنوع، وترى العيد أن مستويات الكلام تأخذ أساليب مختلفة، وليس أدل على ذلك من ظهور " كلام الأم، الأمة بملفوظاتها الدينية وسمة منطوقاتها الإيمانية القدرية " [1]، ثم كان هنالك " استخدام الأسلوب اللامباشر الحر لنقل الكثير من الكلام الحي الحافل بالعبارات الشعبية، والمفردات التي كانت مألوفة ومتداولة في الزمن الذي تعود إليه حكاية السيرة الذاتية " [2]. ولكن كيف تعلل الناقدة وجود هذه اللغة الشعبية في ثلاثية حنا مينه ؟ إنها ترى أن الروائي العربي أدخل "بأسلوب الروائي، الكلام الشفوي إلى لغة الأدب، وبذلك بدت الثلاثية ذاكرة لا للطفل وحده، بل للغة شعبية واسعة متنوعة " [3]. وبهذا فحنا مينه يخرج عما يميز التعامل مع اللغة عند العرب من " تقديس اللغة أي تحجرها في مستوى معين وأخذ الثقافة العتيقة كسمة تمييزية للقومية العربية " [4].

ولا يشترط في سير الحكاية في العمل الأدبي حتى النهاية وفق مد منطقي منسجم حتى يكون العمل الأدبي مقبولا، إذ إن الوحدة النفسية هي الشرط الحتمي الوحيد المقبول في حين أن تكسر الزمن وتشتت المكان وتداخل العلاقات والأحداث وفوضوياتها، كلها تقنيات مشروعة داخل العمل الأدبي. ففي رواية " اختبار الحواس"[5] تسير الحكاية نحو التكسر " على مستواها الاستعاري باستمرار، وبالتالي ينكسر زمنها تاركاً خطيئته، يصير زمن الرواية حاضراً أو واقعاً دائماً، كأن لا خروج منه " [6]. وإن انكسار مستويات الحكاية يعني تكسر اللغة التي صاغته، وهذا ما يجعل اللغة تتفجر وتنحل من عقالها، وفي هذا يصبح المعجم اللغوي وحتى الدلالي أحياناً منسياً. يمكن التمثيل لذلك برواية " رحلة غاندي الصغير "، حيث يصبح " التباس الواحد في تعدده

---

1 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٨٦.

2 – نفسه. ص ٨٢.

3 – نفسه. ص ٨٣.

4 – عبدالله العروي: العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٠. ص ١٨٦.

5 – علي عبدالله سعيد: اختبار الحواس، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ١٩٩٢.

6 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٨٢.

واللغة في اللغات " [1]، وتعليل هذا عائدٌ إلى أنه " بين الشيء في تذكره أو بينه في زمنه وبين الكتابة عنه في زمن آخر، تجد اللغة الروائية عند إلياس خوري معنى التباسها، وتجد الحقيقة طابع تعددها، ويجد الوجه صورة تعدده في المرايا " [2].

لقد سلّم النقد الأدبي بأن اللغة الواحدة تنقسم إلى عدد من اللغات، منها السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي والثوري، وأخيراً اللغة الجنسية التي لازال الفكر العربي يتعامل معها بنوع من الحساسية والتردد. " فما تزال عيوننا قاصرة عن رؤية الأبعاد المختلفة لقضية الجنس.... لا كتعبير عن العلاقة بين الرجل والمرأة، وإنما كتجسيد جوهري للكثير من معاني حياتنا، وفي مقدمتها معنى الحرية" [3]. ولذلك فأزمة الجنس العربي الحقيقية تتبلور " من خلال أزمة الإنسان الحديث بوجهيها: الاجتماعي والوجودي " [4]. لقد حظيت اللغة الجنسية باهتمام عدد كبير من النقاد الذين وقفوا إلى جانب أولئك الأدباء الذين تحدوا المجتمع بما عرضوه في أعمالهم السردية خاصة من مادة جنسية واسعة ولغة أخذت حيزاً من التفصيل والشرح والاسهاب. ففي ( أرخص الليالي ) يصير الجنس ومتعته كمرحلة خلاص من بؤس الفقر وكأنه بديل يعوض عنه[5]. وكذلك في ( وقائع حارة الزعفراني )، حيث " يصبح انعدام هذه المتعة والعجز أو التعجيز عنها هو الرفض، هو الفعل السلبي في مواجهة عالم التدمير والمهانة الجسدية والمعنوية " [6]. فللجنس ومتعته توظيفات متعددة في الأدب. وتحظى رواية (السؤال) باهتمام خاص عند يمنى العيد، فهي ترى في اللغة الجنسية محاولة إخفاء "المقموع السياسي، الاضطهاد الفكري، كما تلوح به وتحاول أن تقوله "، فتتحول اللغة الجنسية إلى لغة سياسية تتقاطعان مع بعضهما البعض، تقول إحداهما " الأخرى

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ١٥٧.

2 - نفسه. ص ١٥٧.

3 - غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٩١ . ص ٣١٩.

4 - نفسه. ص ٣١٩.

5- محمود أمين العالم: التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية، من كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق، محمد برّادة (وآخرون)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢ . ص ٥٩.

6 - نفسه. ص ٥٩.

وتخفيها " فتبرز على شكل " صراع بين الموت والحياة، بين القبول والرفض، بين القمع والتحرر " [1]. فاللغة الجنسية تصبح هامشية وعديمة الفائدة إن لم ترتبط بنوع آخر من أنواع اللغات كاللغة السياسية أو اللغة الاقتصادية وغيرهما.

إن منطق اللغة الجنسية يجب أن ينبثق من وعي دلالته، وهنا يصبح عزلها أمراً في غاية الصعوبة. لأنها تحاكي وترتبط بمجموع المضمون الذي تتحدث عنه وبه، مما يدفع لملامسة هذه اللغة للجوانب المادية في الحكاية والواقع. " إن مرجع اللغة على هذا المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعيته فيبدو العالم الروائي أو الوهمي حقيقياً " [2]. إن نهوض ( السؤال ) على هذا المستوى من اللغة الجنسية جعل اعتبار هذه اللغة " هي لغة القول الفني لمنطق الفكر الناظر إلى المؤسسة السياسية الناصرية كمؤسسة قمعية، وبذلك فهي لغة تقول على مستوى الرواية ما يمكن أن يقوله الفكر على مستوى آخر"[3]، حيث إن الوضع السياسي والمشاكل الفكرية المختلفة كلها جميعاً جعلت اللغة الجنسية مرتبطة بشخصيات القصة: تفيده، حامد، مصطفى، السفاح. وبهذا فهي تظهر ما يعتري المجتمع من مشاكل ومصاعب، وتلقي الضوء على مدى تغلغل المشاكل السياسية في المجتمع من قمع فكري وتسلط وغيره [4].

فاللغة الجنسية ليست لغة للإثارة والشهوة، وإنما هي لغة ذات أبعاد فكرية واجتماعية تسلط الضوء على ما في المجتمع من مشاكل وعقبات، ولذلك حينما كان السفاح يُظهر نفسه وكأنه إصلاحي، فإنه قد سعى إلى هذا الأمر من خلال" المنطوق الكلامي، في اللفظ، في اللغة التي يقولها ويكتبها السفاح عن نفسه " [5]، بحيث تصير مفرداته وطريقة عرضه اللغوي لأفكاره دالة عليه وكأن لغته أداة مفصحة إن لم تكن فاضحة لمحتواه الإيديولوجي. أما عن أهمية اللغة الجنسية في الرواية، فإن نوعية القتل

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١٩٣ .

2 – نفسه. ص ١٩٣ .

3 – نفسه. ص ١٩٥ .

4 – انظر نفسه. ص ١٩٧ . ١٩٨ . ١٩٩ .

5 – نفسه. ص ٢١٢ .

داخل الرواية هو الذي استدعى حضورها، فأخذ هذا القتل مغزى ودلالة واضحة، لأن " أي قتل يرمز إلى تعطيل الولادة، الإنجاب، الخصب، الإنتاج، الحياة، الاستمرار، والقتل بدلالته هذه يظهر اللغة الجنسية كضرورة فنية لقول السياسي " [1]. ومن هنا فليست " المشكلة هي معنى الجنس في حياتنا، وإنما هي علاقة هذا العنصر ببقية عناصر الحياة " [2].

ولقد تطرقت العيد إلى تحليل القول في الرسالة التي بعث بها عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري حينما كان والياً على البصرة [3]، وتعاملت مع القول على نحو مغاير لما هو شائع عند الكثير من النقاد العرب، فلم تعتبره " مجموعة جمل يلي بعضها البعض الآخر فتؤلف مقطعاً "، وإنما " القول هو ما تقوله بنية النص وهو ما تحمله البنية من حيث هي بنية لغوية، إنه هذا الذي تتماسك به البنية داخلياً " [4]، فهو ليس صف الكلمات واحدة إلى جانب الأخرى وإنما هو قبل كل شيء بنية، هذه البنية هي التي تحدد معالم النص وترسم حدوده وتبلوره.

لقد كانت العيد، وهي تحلل رسالة ابن الخطاب إلى الأشعري، تركز على القول وتداخلاته وتقاطعه مع أجزائه بعضها ببعض، وقسمت موضوعات الرسالة من خلال التشكيل الذي فرضته الرسالة نفسها، فاحتوت على " مبتدآت معرفة يستهدفها الإخبار، ويقصدها، بحيث ينتظم الكلام، نحوياً، وفق هذا القصد تؤدي الجملة الاسمية وظيفة الإخبار والتقرير: القضاء فريضة... الصلح جائز "، في حين " أن جمل وحدات القول الثاني التركيبية هي كلها جمل فعلية " [5]، بحيث تصبح الجمل الاسمية ثوابت تتطلب تحركا فعلياً منبثقاً عنها، وعليه فإن خط الحركة للجمل الفعلية هو مستند بالدرجة الأولى والأخيرة على الجمل الاسمية التي بلورت وجود هذه الجمل الفعلية وحددت

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٢١٣ .

2 - غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية . ص ٣١٩ .

3 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١٧٩ .

4 - نفسه. ص ١٨١ .

5 - نفسه. ص ١٨٥ .

طبيعة التعامل معها. كما قسمت الناقدة الرسالة إلى قولين بزمانيين مختلفين، وتقول: "يشكل القول الأول بنية لغوية متميزة داخل بنية النص الكلية، تتميز هذه البنية بنوعية، من علاقات التركيب النحوية والصرفية "، وهذه العلاقات " محكومة بمنطق احترام المحمول من حيث هو منطوق ديني، يتجلى هذا المنطق في شكله غير المباشر، وتكتسب اللغة هوية المحمول العامة " [1]. أما القول الثاني من الرسالة فهو يطالب بـ "ممارسة فعل الفهم والمعرفة، أي ممارسة الاجتهاد" [2]، فإذا كان القول الأول يحمل بنية دلالية خاضعة لثقافة دينية في الرسالة، فإن القول الثاني يشكل " طموح هذه الثقافة" [3]، أي الآليات والتفصيلات التي ينتهجها المرسل إليه في تحقيقها وتنفيذها استناداً على رؤية القول الأول.

## ب. التكرار

التكرار في النص الشعري يُعد ميزة كبيرة إذا أحسن الشاعر استخدامه، وليس أدل على ذلك من قصيدة سعدي يوسف " قصيدة للجبهة تحت جدارية فائق حسن "، إذ إن الفعل " تطير " الذي غطى القصيدة يشكل " فاصلة زمنية في حركة نمو القصيدة، كأن فعل التحليق يتعرض لخلخلة، تكسير... فيأتي التكرار ليستأنفه التكرار في موقعه هذا فاصلة "، على أن " هذه الفاصلة لا تؤدي وظيفة الانقطاع، بل وظيفة الاستمرار لزمن هذا الفعل " [4]. وتكرار هذه الكلمة ولّد مفاهيم متجددة داخل القصيدة، وأعطاها أبعاداً متقدمة بعيداً عن أي فاصل أو قطع تقني داخلها، ذلك أن الكلمة " تطير " هي

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص. ص ١٨٨ .

2 - نفسه. ص ١٨٩ .

3 - نفسه. ص ١٨٩ .

4 - نفسه. ص ١٤٩ .

نفسها كلمة تقنية. ومن هنا تنبع قوتها، " لأن الكلمات التقنية وحدها هي التي تسمح بالكلام عن الأشياء الصعبة ومن ثم بالتفكير فيها على نحو متسق دقيق " [1].

قد يقع النص في دائرة الملل إذا لم توظف الكلمات المكررة توظيفاً حسناً ومعقولاً. ومن هنا فإن كلمة " تطير " في كل مرة تصبح غير التي سبقتها، وليس أدل على هذا من أنّ " تكرار فعل تطير في عبارته الجديدة ( تطير الحمامات مذبوحة) يضيء هدفاً تكرر من أجله الطيران في المقطع الثالث ( تطير الحمامات... تريد جداراً لها ). هذا الهدف يوحي بتناقض في فاعلية الطيران " [2]، وهو ما يقصد به التجدد والاختلاف عن فعل تطير الآخر، وفي هذا إشارة إلى درجات الاختزان والاختزال التي تأتي من تجارب الزمن الماضي. وليس من الواقع [3]. أما مصدر الإلهام الذي دفع سعدي يوسف لاختيار كلمة " تطير "، فذلك عائدٌ لارتباطها برمزه الأدبي وهو الحمام، و " يبدو التكرار حركة أساسية في الحفاظ على بنية عالم الحمامات "، فقد كان التكرار استمراراً " يواجه حركة تعطيل زمنه المادي، زمنه، كممارسة " [4]، هذا الزمن هو زمن المعاناة والقهر والضعف.

كما أن التكرار في قصيدة سعدي يوسف شكل " نمطاً مميزاً لعملية نمو الفعل الخاصة في القصيدة " [5]. فالفعل ليس ساكناً أو متقوقعاً وإنما هو متطور متحرك، وتحركه هذا تطلب من الشاعر تكراره، وهذا التكرار في القصيدة لفعل تطير يولد زمناً، " ونحو هذا الزمن هو الذي يضيء منطق هذا التكرار، ويجعل التعبير المتماثل

---

1 – بيير بورديو: أسئلة علم الاجتماع حول الثقافة والسلطة والعنف الرمزي، ترجمة وتقديم: إبراهيم فتحي، دار العالم الثالث، مطابع اليوسف الجديدة، القاهرة، ١٩٩٥. ص ١٢٧ .

2 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١٥١ .

3 – عبدالله العروي: العرب والفكر التاريخي. ص ٩٤ .

4 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١٥١ .

5 – نفسه. ص ١٥٢ .

بذاته لغة، مختلفاً بدلالته لغة "[1]، فتصبح كلمة " تطير " في موقع معين هي غيرها في موقع آخر وهذا ناجم عن تغير دلالتها.

لقد كان موضوع التكرار عند يمنى العيد شاملاً لصور مختلفة في اللغة والسرد والبنية والشكل والدلالة. ففي رواية " رحلة غاندي الصغير "، يعتمد التكرار من أجل " التأكيد والترسيخ أو الثبات في الزمن "[2]، وكذلك في رواية " ميرامار " " يتكرر نظام العلاقات الاجتماعية... وتجد الثورة الاشتراكية ذاتها محكومة بإيقاع التكرار " حيث " يتجلى هذا الإيقاع التكراري في البنية السردية على مستوى التركيب البنائي ذاته "[3].

## ج. الصورة

إذا كانت البنيوية التكوينية قد دفعت يمنى العيد، من حيث تعاملها المنهجي مع النصوص، لاكتشاف أثر المواقع والأبعاد الاجتماعية في النص الأدبي، فإن أهمية الصورة الفنية تأخذ دورها في استرجاع هذه المؤثرات على النص، حيث " إن كشف الواقع لا يتعلق بعدد الكلمات التي يمكن للشاعر استخدامها ولكن بجودة الصور "[4]. واعتمدت الناقدة على مادة الصورة الشعرية أو النثرية عند الأديب نفسه ملتزمة بتشابيهه واستعاراته حتى لا يصبح النص الأدبي في وادٍ والعمل النقدي في وادٍ آخر.

إن أهمية الصورة الشعرية تنبع من " أن الشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر "[5]. فحينما يقول سعدي يوسف: " تطير الحمامات في ساحة الطيران"، ثم

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١٥٣ .

2 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ١٥٦ .

3 – نفسه. ص ١٧٣ .

4 – محمد ولد بوعليبه: النقد الغربي والنقد العربي . ص ١٠١ .

5 – مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت، ط ٢، ١٩٨١ . ص ٢١٧ .

يأتي بالصورة التالية: " البنادق تتبعها "، فإن الصورتين تشتركان معاً في إكمال الصورة وإنضاجها. إن الصورتين متشكلتان من عالمين مقطوعين عن بعضهما البعض، لكنهما ملتقيتان، وعلى الرغم من أن هذا الالتقاء كان في " بيتٍ واحد " إلا أن " الصورة بينهما " بقيت موجودة " في علاقة التناقض التناحري بينهما، هذا الالتقاء، كما تطور العلاقة، ليس بدون منطق ينتج آليته المعينة التي هي تطور يتوسل لغة توله، يتوسل لغة تمارس منطقها في شكل تحقق في الآلية " [1]. وهذه الحركة الدرامية للصورة الشعرية هي التي صنعت البنية الداخلية للنص، حيث "تنهض القصيدة متماسكة متناسقة في بنيتها، على تعدد عناصر هذه البنية وتناقض العلاقة بين الحركتين فيها " [2].

إن أمر الذبح الكائن في القصيدة عكس حالة ترمي إلى الأبعاد الاجتماعية التي تريدها القصيدة وتسعى إليها. " غير أن الذبح يصير حالة تجد دلالتها الأقوى في الصورة الشعرية في القصيدة، تعمق هذه الصورة التناقض بين الفعل وما يحقق، وتفسح أمام القارئ في مجال التساؤل والتخيل " [3]. ففعل الذبح فتح باب القصيدة لاختلاف التساؤلات التي تعطي احتمالات دلالية معرفية، كما أن هذا الفعل ساهم في توضيح الصورة الشعرية، هذه الصورة الشعرية التي " كثيراً ما تشارك متتابعة في تنمية العمل الفني تنمية داخلية " [4].

إن العيد، وهي تتابع صور سعدي يوسف في " قصيدة للجبهة تحت جدارية فائق حسن " والمتعلقة بالفعل تطير، تعرضت لقصيدة محمود درويش ( الخروج من ساحل المتوسط ) وأخذت منها صورة " دمي المعلب " دون أن تأخذ نص درويش كاملاً، ودون أي تعارض في تعاملها مع صور الشاعرين، " فالصوَر هنا هي التعبير الفني والدلالي عن الواقع، وقد تمكنت من عكس الأساسي، والجوهري فيه، فكشفته لنا

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص، ص ١٥٩ .

2 - نفسه. ص ١٥٩ .

3 - نفسه. ص ١٦٣ .

4 - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية . ص ٢١٧ .

وجعلتنا نحس بمفارقته "[1]، وهذه المفارقة تعكس تفجر اللغة وشاعريتها. ولقد عمدت إلى شرح وتفصيل وتحليل صورة " دمي المعلب " تحليلاً مسهباً من حيث الجوانب البلاغية وما فيها من استعارات وتشابيه[2]، وتربط هذه الصورة بالوضع الاجتماعي القائم. وبالتالي فالصورة شكلت أداة مهمة لفتح النص أمام الواقع الاجتماعي، في وقتٍ لم توجد فيه الصورة الشعرية داخل النص إلا لتشكل " منهج قوله، ولكل منهج سياقه، منطقه، فكما أن للألفاظ سياقها كذلك للصورة سياقها "[3].

### د. الوعي

الوعي أوعاء، كما هي اللغة لغات، فهنالك الوعي الشعبي والوعي السياسي والوعي الاجتماعي وغيرها، فالوعي ينبثق من الوعاء الذي بلوره وحدد ملامحه. ففي قصة ( الجرجوف ) يأخذ الوعي الشعبي وضعه حيث أوصل نهاية قصته الخرافية إلى " قتل الجرجوف الذي كان قد خلص الفتاة "[4]. وتعليل هذا مرده " ربما لأن الوعي الشعبي في نظر من يروي الحكايات الشعبية لا يتحمل الموقف المأزقي[5]، فلا مجال لحل عقدة القصة ضمن الإطار العام الذي صاغ الوعي الشعبي الذي انبثقت منه القصة إلا بقتل الجرجوف، حيث يمكن القول إن نهايات الأشرار في القصص الشعبية تكون بتوبة هذا الشرير الوعظية شبه الدينية، وإما بقتله وتغييبه عن مسرح الأحداث.

وفي ثلاثية ( محمد ديب ) المتكونة من قصصه ( الدار الكبيرة ) و ( الحريق ) و ( النول ) ، لم يكن السرد موظفاً لتكوين وعي عمر، ولكنه يتسق مع " واقعية الثلاثية من حيث إنها واقعية غير معنيّة بولادة بطل أو بتكون بطل... إن واقعية الثلاثية

---

1 - يوسف حامد جابر: البنيوية في النقد الأدبي المعاصر . ص ٢٩٤ .

2 - انظر . يمنى العيد: في معرفة النص . ص ١١٥- ١١٦- ١١٧- ١١٨ .

3 - يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان . ص ١٥٧ .

4 - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي . ص ٤٨.

5 - نفسه. ص ٤٨.

منسوجة على أساس أن المسألة هي مسألة حياة، مسألة وطن "[1]، وهذا الواقع هو الذي صاغ الوعي وبلوره، وصار نضال الوعي داخل الثلاثية لأجل الوطن. وبالاقتراب من البطل بمظهره الإيجابي وما يقابله من مظهر سلبي، فإن الوعي "يتكون من انخراط أصحابه في حركة الواقع التي يمارسونها ويحاورونها "[2]، وهذا الخليط من الواقع والعلاقات والرموز، ناهيك عن الزمان والمكان وطبيعة حركتها، هو الذي يحدد ويبلور الوعي بالصورة التي يظهر عليها.

لا يقف الوعي عند مؤشر واحد وحسب، بل إن " له مؤشراته العِدة "[3] بحيث لا يتجمد في قالب واحد، بحسب الملمح الذي يحدده ويوجهه، ومن هذه الملامح تعامل رواية " السؤال " مع " السفاح كرمز يدخل الرواية بصيغة المعرفة"[4]، وما بين النكرة والمعرفة مسافة كبيرة، بالإضافة لمصطفى الشيوعي والشيوعيين المصريين وهزيمة السفاح وتبادل المحاور والمواقع بين مصطفى وتفيده[5]، وهذا الوعي وشكله كان يعبر عن " موقف إيديولوجي من الصراع الاجتماعي في مصر "[6].

إن " تمام الأدب يوهم بتمام الإيديولوجيّ فيه أي بصحته، حتى لكأن شكل الوعي هو الوعي أو كأن موقفاً أيديولوجياً ما، هو الموقف أو هو الإيديولوجيا "[7]، فلا يوجد حد فاصل ما بين شكل الوعي والوعي أو الموقف الإيديولوجي والإيديولوجيات ذاتها، حتى تصبح الأسماء مجرد مسميات لشيء واحد. قد يختفي شكل الوعي ضمن الصراع مهما كان نوع هذا الصراع وحركته وتداعياته، وخفاء شكل الوعي السياسي أو الاجتماعي أو أي نوع آخر من أنواع الوعي قد يوحي بمشروعية السياسي أو

---

1 – يمنى العيد: **فن الرواية العربية** . ص ١٠٠ – ١٠١ .

2 – نفسه. ص ١٠١.

3 – يمنى العيد: **في معرفة النص** . ص ٢٣٠ .

4 – نفسه. ص ٢٣٠.

5 – نفسه. ص ٢٣١.

6 – نفسه. ص ٢٣١.

7 – نفسه. ص ٢٣٢.

الاجتماعي القائم [1]، على أن هذا الاختفاء قد يكون بقصد أو من غير قصد من المؤلف، وفي حالة غيابه وحضوره فإنه يكون ذا تأثير على شكل ومحتوى العمل الأدبي. لا يتواجد الوعي في بوتقة مرجعه إلا ليصوغ الفعل الثقافي في هذا المرجع، ومن ثم قد يعمد إلى إخفاء السياسي فيه كما حدث في " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح، حيث إن هذا المرجعي، وخصوصاً مع مصطفى سعيد، كان مقدمة انقلاب المعادلة بين من كان غريباً وهو المستعمر ومن هو صاحب الأرض [2]، وفي ظل غياب هذا الحراك الثقافي السياسي عن اللغة الأدبية الخارجية فإن نبض الوعي الكائن في هذا الحراك هو ما نبه إليه ووضحه. ليس شكل الوعي وظهوره أو اختفاؤه أو مرجعه، هما المعنيان الوحيدان في أمر الوعي، لأن دور الزمن لا يقل أهمية عنهما، ففي نفس الرواية السابقة مثلاً كان تعدد أزمان الرواية وتنقلاتها يقود "إلى زمن وعي ما زال حبيس زمنه، أي إلى وعي لا يقوم في الزمن الحاضر الذي يهيمن فيه وعي يواصل زمناً ماضياً ويجعل منه حاضره، وبهذا تتحدد غربة مصطفى كغربة لهذا الوعي ولهذا الزمن " [3]. ذلك أن نضوج الوعي وسيطرته على فكر مصطفى هو الذي دَفع به ليعيش غربته وتشرذمه في زمن آخر غير الزمن الذي تشكل فيه وعيه تجاه الأشياء، فصار الوعي في جهة وواقع مصطفى في جهة أخرى، أو أن هذا الوعي المتشكل أصلاً في الماضي وَجَدَ صعوبة في التكيف مع الواقع الجديد الذي انتقل إليه.

جماعياً أو فردياً يبقى الوعي هو هو، ذلك أن الوعي الفردي ينصهر في الوعي الجماعي، وهذا الوعي الجماعي هو الذي صهره وضبطه بل ووجهه. ففي المجموعة القصصية ( أشياء لا تموت ) ظهرت " المجموعة في معظم ما قدمته"، وكأنها "قصة الوعي الجماعي، وعي الجماهير المستمر، الحامل في استمراره تاريخه وإرادته ونضاله في الحياة " [4]، وهذا التاريخ والنضال يأخذ الطابع الفردي عند الأشخاص

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٢٣٢.

2 – نفسه. ص ٢٥٥ .

3 – نفسه. ص ٢٦٠ .

4 – يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ١٣ .

أنفسهم في تكوين وعيهم ورؤاهم. الأشياء التي لم تمت عند العيتاني هي أشياء لها حضورها في وعيه وصياغته بحيث صقلته ضمن هذه الجماعة،" لأنها روح الجماعة وضميرها " [1]، ومهما حاول الفنان أن يتنصل من هذا الوعي ويدعي الحيادية في تعاطيه مع الموضوع المدروس فإنه سينكشف. والعيتاني لم يكن يهدف في عمله إلى التعبير عن هذا الوعي الفني، بل هو ككل فنان يتناول موضوعاته ويعالجها ليوضح فكرة ما، إلا أنه شاء أم أبى، لا بُد لعمله أن يصدر عن أساس فكري معين، يحدد وعيه الفني " [2].

هذا لا يعني أن هنالك فاصلاً ما بين الوعي الفني والوعي بأشكاله المختلفة أو بمستوياته الفردية والجماعية، بل العكس تماماً هو الصحيح فيصبح خليطاً بين كل هذه الأنواع. إذ " لا بُدّ لهذا الوعي من أن يكون له أثره في بناء " العمل الفني، و"في تركيبه، في شكل نموه، وحتى في قاموسه اللغوي " [3]. إن للوعي دوراً مهماً في صياغة الشكل الفني الذي ظهر فيه العمل الفني، حيث إن " الوعي هو الأساس المحوري المحدد الشكل الذي يظهر فيه الأثر الفني " [4]. ففي قصة " النار" من مجموعة العيتاني ينطلق القاص " من واقع تاريخي معين في اتجاه واقع موضوعي يكشفه وعي الكاتب " [5]. هذا الوعي هو الذي ربط كلية النص المتكونة من أجزاء متعارضة ومتوافقة ومتشتتة أحياناً ما بين الماضي والحاضر والنظرة للمستقبل.

وأما في ( رجال في الشمس ) للأديب الفلسطيني غسان كنفاني، فإن الوعي يأخذ شكلاً عكسياً، لكنه موجود واقعياً وأدبياً. وترى العيد أن " الوعي عند الإنسان الفلسطيني في حالة ركود ونوم إطارها: الجهل والتخلف، الأنظمة المتاجرة والقيادات

---

1 – يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي. ص ١٤ .

2 – نفسه. ص ١٤ – ١٥ .

3 – نفسه. ص ١٥ .

4 – نفسه. ص ١٥ .

5 – نفسه. ص ٢٤ .

العاجزة" [1]. هذا الوعي صنعته الظروف والأحداث، بمعنى أنه، وهو بصورته السلبية هذه، حرك العمل الفني وصاغ محتواه.

لا يولد الوعي في تعاطيه مع الأحداث فجأة ولا يظهر ككيان مكتمل الأركان والرؤى، ولكنه يمر بمراحل وأطوار زمنية هي التي تصقله وتمزجه بعد الإضافات والإزالات والتحويرات والتعديلات، فهو ( أي الوعي ) كالكائن الحي يخضع لما يخضع له هذا الكائن في أطوار نموه. هذا النمو خاضع للزمن، و " إذا حاولنا تتبع مراحل نمو الوعي عند شخصيات كنفاني الروائية، نراه يتبلور بشكل يزداد نضجاً كلما نما وعي المناضل الأديب بحقيقة واقع القضية الفلسطينية، هذه الحقيقة التي كانت تنكشف أبعادها وتبين تعقداتها مع نمو حركتها التاريخية وتطورها " [2]. ومع هذا التطور التاريخي للأحداث يصير لزاماً على الوعي أن يتطور ويتعاطى مع هذه التغيرات. وكلما كانت الوقائع قاسية ومفجعة، كان هذا الوعي منسجماً معها وعاكساً لها.

يُعد الوعي الفني الذي أشارت إليه الدراسة سابقاً ذا أهمية كبيرة في العمل الفني، وعلى الناقد أن يتنبه له أثناء عمله على المادة الأدبية التي يدرسها. ففي رواية (شرف العائلة ) كان كاتبها ( عبدالستار ناصر ) يهدف إلى ربط الواقع الاجتماعي مع الوعي الفني وجمعهما معاً. وهذا الربط يكون في " قدرة الفنان على تقديم وعيه، لا في معادلة منطقية، بل في إنتاج فني هو: الواقع " [3]. ومن هنا فإن الإبقاء على الأشياء ضمن منطقيتها لا يمت بصلة لنضوج العمل الفني، وليس لخروج النص الأدبي عن المنطق بمعناه المعتاد علاقة باستساغته. بل إن الأشياء التي تخرج عن الواقع المألوف في نسيج العمل الأدبي، تلقى صدىً أكثر من تلك التي تجاري الواقع. ينطبق هذا على مستوى الأحداث، أما على مستوى الوعي فالأصح أن يبقى مرتبطاً بهذا الواقع، فإن خرج عنه فإن ذلك يتطلب تبريرات مقنعة.

---

1 – يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ٤٧ .

2 – نفسه. ص٤٧ .

3 – نفسه. ص ٦١ .

## هـ. المرجع

تترابط الأشياء ترابطاً جدلياً، والعملية النقدية عليها أن تراعي هذا المفهوم الجدلي، والترابط يشكل انعكاساً حقيقياً للأحداث والوقائع الاجتماعية في تطورها الزمني. فارتباط الديالكتيك متصل بالواقع الاجتماعي المرتبط بنطاق زمني ماضويّ وحاضريّ في نفس الوقت، بوجود المتخيل الذي يعمد من خلال مجموعة من العوامل إلى تحويل المكتوب من وثيقة اجتماعية تاريخية إلى عمل أدبي له خصوصية، لأننا "حين نخضع بنية العالم الروائي، لعمل ما... لا نلغي... علاقة هذا العالم كعالم متخيل بعالم الواقع الاجتماعي الذي تتحقق فيه الممارسات الأدبية في حقل الثقافة فيه " [1].

إن العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الاجتماعي علاقة لها ضرورتها لأنها تنبع من " كون هذه العلاقة شكلاً من أشكال الوعي الناطق بهوية الفكر الذي ينظر في هذا الواقع الاجتماعي " [2]، بمعنى " أن هذا المحمول الفكري يأتي إلى العمل الأدبي ويحضر فيه، بحكم استقلالية هذا الأخير وبحكم تكونه في بنية هي بنيته " [3]. ففي "السؤال " تبقى الرواسب الفكرية والاجتماعية ماثلة في وعي غالب هلسا الذي صاغ بنية العمل الفني اعتماداً على محموله هو لا غيره. وفي الرواية نفسها " تتحرك اللغة وتنمو بين مستويين: مستوى عالم الواقع الاجتماعيّ، أو عالم الوقائع والأحداث، وهو عالم يخص المدلول، ومستوى عالم المتخيل وهو الذي يحكي عن عالم الوقائع، إنه عالم القص وهو يخصّ الدال " [4]. وهذان المستويان هما المستويان الوحيدان اللذان انبنت عليهما الرواية حيث الدال والمدلول، كلغة ومحتوى، كشكل ومضمون، هما اللذان قادا البنية الفنية للرواية إلى هذا المستوى الذي ظهرت عليه، وما " بين هذين

---

1 - يمنى العيد . في معرفة النص . ص ١٩١ .

2 - نفسه. ص ١٩٢ .

3 - نفسه. ص ١٩٢ .

4 - نفسه. ص ٢٠٨ .

المستويين تولد الايماءات، وينبت الالتباس بين الحقيقي والوهمي، بين السياسي والجنسي، بين العالم والفردي "[1].

لقد حملت شخصية السفاح في " السؤال " أبعاداً اجتماعية مهمة، إذ رمزت إلى القهر والإذلال والاستعباد الذي تمارسه السلطة السياسية على المثقفين والتحرريين في مصر والعالم العربي، ولذلك فإن " غياب السفاح أو تغييبه الروائي هو غياب لهذه الهوية الاجتماعية "[2]. ويمكن للعمل الأدبي من خلال تفاعله مع الصراع الاجتماعي في تاريخيته أن يؤدي إلى " ولادة مفهوم جمالي على مستوى المعرفة "[3]، جمالية معرفية لأنها تكشف المستور من البهارج الاجتماعية والحياتية المزيفة. إن فعل الكشف هذا هو الذي يؤدي إلى هذه الجمالية وخصوصاً إذا كان هذا الكشف المعرفي متعلقاً بحيثيات الصراع الاجتماعي الذي يأخذ طابعاً دراميا متسلسلاً عبر تطور زمني تاريخي. وترى العيد أن " السؤال " لم تكن بحثاً عن السفاح كشخصية، وإنما هي بحث عن هويته الاجتماعية، وخصوصاً أنها تتحدد بزمن يحصرها، وهو العام ١٩٦١. كما أن " السؤال " تبحث أيضاً في مدى وطبيعة العلاقة التصادمية التي حددت علاقة السفاح بمصطفى من حيث إن الأول يمثل السفح والثاني يمثل الإصلاح[4]، وهذا الإصلاح فشل فشلاً ذريعاً من قبل ناظريه، فكلا السفاح ومصطفى يرى بعمله ونهجه محاولة إصلاحية، وفشل عملية الإصلاح هذه كانت متمثلة في الموت والعجز[5].

وفي السياق ذاته فإن " موسم الهجرة إلى الشمال " تنتهي ولا تنتهي حيث إنها تحتوي على سؤال تطرحه فيصنع حواراً، يأخذ القارئ طرفاً فيه من خلال وضعه العربي الاجتماعي وسط اندراجه " في شروط تاريخية " تقوده لأن يكون من خلال

---

1 - يمنى العيد . في معرفة النص. ص ٢٠٨ .
2 - نفسه. ص ٢١٠ .
3 - نفسه. ص ٢٣٢ .
4 - نفسه. ص ٢١٤ .
5 - نفسه. ص ٢١٥ .

الحوار طرفاً " متطوراً ومتغيراً ومختلفاً " [1]. هذا السؤال ليس واحداً بل هو متعدد ويمكن للمتلقي أن يستخرجه بسهولة، انطلاقاً من مدى تفاعله مع الرواية، ومن أطره المرجعية، وهذه الأسئلة متعلقة بالعلاقات وبالنظرة للأشياء، بالإضافة للعادات والتقاليد. فالراوي الذي ظهر في الرواية مستسلماً لعادات وتقاليد أهل القرية من دون أن يخرج عليها أظهر الطاعة غير القابلة للنقاش لهذه العادات وتلك التقاليد والتزم بالواجبات التي تفرضها عادات أهل القرية، فالثقافة التي تلقاها في لندن أثناء مكوثه فيها لم تغير من ثقافته التي تعلمها وانتهجها في القرية [2]. وهذا يفيد أن الأطر الاجتماعية والثقافية التي كونت شخصيته لم تتغير بوجود الثقافة الجديدة، بل إن ثقافته الريفية هي التي ظلت تشكل وتبلور طبيعة نظرته للعالم والأشياء من حوله.

لقد مثل مصطفى انتماءً اجتماعياً مدركاً، استناداً لمعرفته ووعيه لمتطلبات قريته مجسداً هذه المعرفة وذلك الانتماء من خلال ضمير الجماعة " نحن ". " أما غربته فهي مع هذا النحن ومع هذا الانتماء ". تعكس " مسافة الاختلاف ومسافة العين الرائية إلى المستقبل، الباحثة عن سبل الوصول إليه " [3]. فمصطفى الطموح اعتقد أن تحقيق ما يصبو إليه يمكن أن يتحقق من خلال هذه الطريق التي سلكها. وعلى الرغم من الانتماء للقرية الذي كان عند مصطفى سعيد إلا أنه كان يوقن " أن العلوم التي تحدث تغيراً مادياً في وضعية المجتمع هي خير " وأنسب للانتقال بالقرية من زمن إلى آخر في سبيل تقدم الوطن [4]، وهو بهذا يعبر عن شخصيته الحضارية المعالجة للأشياء من منظور مدرك واع لأساسيات التغيير ومواكبة التقدم العلمي والحضاري.

إن مصطفى سعيد المولود في نفس العام الذي اجتاحت فيه القوات البريطانية السودان [5]، حمل إشارة زمنية إلى أن " ميلاد مصطفى هو رمز ولادة الكسر في تاريخ

---

1 – يمنى العيد. **في معرفة النص**. ص ٢٤٠ .

2 – نفسه. ص ٢٤٨ .

3 – نفسه. ص ٢٥١ .

4 – نفسه. ص ٢٥١ .

5 – نفسه. ص ٢٥٤ – ٢٥٥ .

البلد، ومصطفى هو رمز زمن السودان، بعد هذا الكسر "[1]. وهو بهذا يوضح مخلفات الحرب والاحتلال على شخصية العربي السوداني بعد أن كُسِر وهُزِم في عقر داره، ومن ثم يوضح التطورات الاجتماعية التي لحقت بهذه الشخصية وطريقة تفكيرها.

ويختلف دور الجماعة من عمل أدبي إلى آخر. ففي رواية ( الظل والصدى ) لمؤلفها يوسف حبشي الأشقر، لم تكن الجماعة هي " الصوت الحقيقي "، فهي " ليست ذاتها ولا حقيقتها، ليست واقعها ولا زمنها... بل هي مجرد صدى لصوت كان شراً، تكرر الجماعة الصوت فيتكاثر ولا تكون إلا صداه "[2]، فقد كانت مجاراة لهذا الصوت الشرير الذي سحبها خلفه، تقول ما يريد أن يقوله الشر وتفعل ما يريده هذا الشر أن يفعله. وفي ظل هذا الوضع فإن ظهور اتجاهات شخصية وفردية تتفوق ذاتيتها على الإطار الجماعي العام يولد صراعاً بينهما، يبدو أمراً صحياً، ليس هذا عندما تتخذ الجماعة في علاقتها مع بعضها البعض شكلاً ايجابياً وإنما أيضاً في شكليها الآخرين وهما السلبي أو المحايد، ومن هذه الشخصيات في " الظل والصدى " شخصية "يوسف " وهي شخصية من شخصيات الرواية وليست البطل المطلق فيها.

سلبية الأشخاص في تعاملهم مع جماعتهم وسيرهم في الاتجاه المضاد للحركة العامة لهذه الجماعة، يعطي ايحاءات ودلالات أن حركة الجماعة في دراميتها تواجه مشكلات من هؤلاء الأفراد المعادين لاتجاهها، مما يولد صراعاً مثله يوسف في "الظل والصدى "، من خلال صراعه مع ذاته والذي يعكس من خلال دلالاته صراعاً هو في حقيقته " صراع في الوعي الجمعي الطائفي، المسيحي "، هذا الصراع " هو حركة نمو واكتشاف ومعرفة، بدءاً من اسكندر الثابت بمعناه، وبمعرفته منذ بداية السرد حتى نهايته ولعله كان كذلك قبل دخوله الرواية "[3].

---

1 – يمنى العيد. في معرفة النص. ص ٢٥٥ .

2 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول . ص ٧٥ .

3 – نفسه. ص ٧٨ .

وإذا كانت العلاقة التصادمية هي عنوان علاقة " يوسف " مع الجماعة فإن التوافق والانسجام مع هذه الجماعة هو ما كان عنوان العلاقة التي ربطت ماجد الأزهري ( الشاعر ) بها، وهو بطل قصة " النار " من مجموعة " أشياء لا تموت"، لدرجة أنه " مع تأصل الإدراك يصبح ماجد الأزهري ( الشاعر )، روح الحملة، روح الشعب، ضمير الجماعة " [1]. والشعب هو نفسه " الواقع الاجتماعي"، وهذا " هو كل هؤلاء الناس الذين كان الشاعر ضميرهم " [2]، هاجسهم ونزوعهم، كان ماجد الأزهري يمثل رغبتهم وصوتهم لسبب أو لآخر، ما كان يعلو ويجاهر بالشكل المطلوب، ومن هنا فقد بات الأزهري " ملك الجميع، وغدا الجميع يجدون فيه مشاعرهم لأنهم يجدون فيه ذواتهم، يقرأون فيه أملهم " [3].

لقد أثنت يمنى العيد على عمل العيتاني واعتبرته " بتميزه هذا يحتل مكانة مرموقة في أدبنا القصصي، هي مكانة كل أديب فنان كان قوله الغني ضمير الشعب، وروح الجماعة وعيتاني في " أشياء لا تموت " كان هذا الأديب " [4]. وما تجدر الاشارة إليه في نص العيتاني أنه لا يحتاج من الناقد الكثير حتى يفتحه على ظروفه الاجتماعية ومرجعه لأنه بالأصل يلبي هذا الانفتاح وينساق له بمعنى أن نص العيتاني سهل ولا يعاني من صعوبات وعقبات.

وتشكل حياة المؤلف جانباً مفيداً للناقد، وخصوصاً إذا كانت الدراسة ستتناول عملاً كثلاثية ( حنا مينه ). فحينما " يكتب المؤلف الرواية التخيلية باعتماد المرجع المحلي، يداخل بين تجربته الحياتية وتجربته الروائية، كأن تجربته الحياتية مرجع لتجربته الروائية، أو كأن الثانية صورة عن الأولى، لا تماثلها بالضرورة، بل تدل عليها " [5]. وقد كانت العيد كانت حذرة في حديثها عن هذا الموضوع لأنها تدرك

---

1 – يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ١٨ .

2 – نفسه. ص ١٩ .

3 – نفسه. ص ٢١ .

4 – نفسه. ص ٣٠ .

5 – نفسه. ص ٧٨ .

خطورة التركيز على حياة المؤلف وترك العمل الأدبي نفسه جانباً، وتعرف جيداً أن الميدان الحقيقي والفعلي هو العمل نفسه. أم بعد ذلك فلا ضير من الاستعانة بسيرة المؤلف وحياته كمفاتيح للدخول إلى النص. إن حنا مينه وهو يستعيد سيرته ضمن ثلاثيته يقف موقفاً صريحاً " ضد أخلاق تعيّر الإنسان بفقره، تقومه به، وتكرّس بذلك تراتبية اجتماعية تبدو معها علوة الغني على الفقير من طبيعة الحياة، وامتيازات الحاكم على المحكوم قدراً من السماء " [1]. وبهذا فالثلاثية ليست سيرة شخصية بقدر ما هي سيرة جماعية عكست نفسها عند المؤلف، فصاغ متخيله أبعادها وأطرها الروائية.

إن بنية النص الروائي في الثلاثية تتفاعل مع مجموعة من البنى الأخرى، وخصوصاً الشعبية منها، ومن هنا " تتدرج فيها الأمثال والحكم والمأثورات الشعبية وكذلك عدد من المواويل التي كان يعلو صوت والده بها " [2]. وهذا التفاعل بين هذه البنى جميعاً أدى إلى رسم دقيق لمرحلة تاريخية بالغة الدقة في حياة المواطن العربي قِوامها البحث الدؤوب عن لقمة العيش، ناهيك عن مظاهر الجهل والتخلف والضعف العربي في تلك المرحلة، وكأنها تقدم أجوبة مسبقة للوقائع الاجتماعية التي ستحل بالواقع العربي المتردي أصلاً، علماً أن " علاقة الأدبي بالمرجعي كانت دائماً موضع جدل في فترات الانتقال الحاد والنوعيّ في تاريخ المجتمعات والشعوب " [3].

في مثل هذا النوع من المجتمعات، ولدى مثل هذه الشخصيات الروائية فإن نوعاً من التناقض والتصارع يصل حد التناحر يصير لازماً فيما بين الأفراد أنفسهم، ومن ثم فيما بين الجماعات وكذلك الذات الإنسانية لأنها " بانتمائها إلى مجتمع وتاريخ، ذات متباينة، بل متناقضة ومتصارعة " [4] هي الأخرى. وفي مثل هذا النوع من الأعمال الأدبية فإن مسألة الانعكاس تبدو ضرورية وملحة للنقاش، ويبدو السؤال الأهم إلى أي مدى عكست الثلاثية الواقع، وخصوصاً أن مصطلح الانعكاس " يعني إقامة

---

1 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٨١ .

2 – نفسه. ص ٨٦ .

3 – نفسه. ص ١٠٦ .

4 – نفسه. ص ٨٨ .

عالم روائي مواز للعالم المرجعي، عالم مثيل، لا يختلف، أي عالم يقدم صورة، لكن قد لا يقدم حقيقة "[1]. هذه الموازاة بين العالم الروائي والعالم المرجعيّ تظهر في الثلاثية "كحقيقة لعالم واقعي "، من خلال وصف الأماكن والشخصيات[2].

وحتى تكون الأعمال الروائية مراعية لمسألة الانعكاس عن الواقع فإنها بحاجة لأن تبتعد عن صنع أبطال مثاليين، بحيث تبقى معقولية الشخصيات قابلة للهضم عند المتلقي، وهذا مع ثلاثية محمد ديب الذي أخضع البطل عنده إلى منطقية الواقع وعقلانيته مما جعله أكثر قرباً من المتلقي.

وقد يحدث التباس وارتباك في النص نفسه ناتج عن ضعف ما أو خلط بين أشياء لا يجب أن تخلط، كما هو الحال في رواية ( سيد العتمة )، حيث إن ارتباك السياق عند ( ربيع جابر ) ناجم عن ضعف العلاقات بين الجمل في النص، ناهيك عن " عدم وضوح المرجع الذي تحيل عليه الضمائر، أو التباس المرجع الذي يحيل الراوي حين يسند إليه الكلام "[3].

وأما في رواية ( ميرامار ) للأديب المصري ( نجيب محفوظ )، فالذي صنع الالتباس فيها هو المأزق التاريخيّ، حيث العامل الفني في الرواية أشبه ما يكون مثل " نوع من الحيلة الفنية، تخول الكتابة قول ما لا يقال في ظل سلطة ترفض النقد والمساءلة "[4]. فقد دفعت الرواية ثمن هذا القمع السلطوي من خلال اللبس مع المرجع الذي ولدت فيه، ذلك أن الكتابة الأدبية تحذر من " التسييس، لأنه اختزال وتسليط، لا للإبداعيّ، بل للمرجعيّ نفسه "[5].

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ٩٥ .

2 - نفسه. ص ٩٨ .

3 - نفسه. ص ١٢٦ .

4 - نفسه. ص ١٨٦ .

5 - نفسه. ص ١٨٩ .

## و. الصراع

لا يمكن لأي دارس يتناول النص الأدبي وفق المرجع الاجتماعي الذي حرك المتخيل عند الأديب، إلا أن يتحدث عن الصراع القائم في النص، كوجه تصادميّ ذي مستويات متباينة في حدتها ودرجتها، ضمن أوجه العلاقات والتفاعلات القائمة في المجتمع. ففي قصة " النار " من مجموعة العيتاني القصصية، يبدو الصراع القائم معتمداً على أكثر من منظور حيث تحدد منظومة من العلاقات الاجتماعية المنظور الأول الذي يرتبط بأساسه مع واقع مغلف بالتاريخ، وهذا الواقع مرتبط مكانياً بـ"صور" حيث يجري بها صراع حاد ما بين أهالي المدينة والفاطميين، في حين أن المنظور الثاني اعتمد على تطوير الأحداث التاريخية مما جعل الأديب ينقلب على النظرة السطحية للأحداث إلى ما هو أبعد بكثير من الحدث نفسه، وبث في هذه الحركة الحياة مما جعلها " حركة صراع دائم " [1]. فبث الحياة في الحدث أعطاه ديمومة واستمرارية أخذت طابع الصراع الذي لا ينتهي، و " علاقة " بطل القصة بإشعاله للثورة أكدّ وكشف " حركة تطور الصراع الاجتماعي " [2]. هذا الحدث التاريخي المحدد والذي طور من خلال طرح الصراع على هذا المستوى، هو ما جعل أحداث القصة تتدفق هذا التدفق وتعكس بشكل مبطن الصراع الحالي الحقيقي القائم في المكان الذي أراده القاص بتغليف تاريخيّ.وقد يأخذ الصراع نمطاً آخر حينما يكون داخلياً ذاتياً كما هو الحال في " رجال في الشمس " حيث " اليقظة تتم كعملية استفاقة ذاتية في حدود النفس الداخلية التي تقوم ضمنها عملية الصراع، إنها معاناة فردية يعيشها حامد"[3]. وهذا الصراع لا يقل صدامية وعنفاً عن الصراع الخارجيّ، بل إنه قد يؤدي – إن لم تكن الشخصية قوية – إلى الشرذمة والتوهان.

وفي هذا السياق، تستحضر الدراسة كلام الناقد صلاح فضل، وهو يشتغل على قصيدة عنوانها " وتراءى له " من ديوان ( حدث ذات مرة أن ... ) للأديب ( محمد

1 – يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ٢٣ .

2 – نفسه. ص ٢٦ .

3 – نفسه. ص ٤٨ .

متولي )، إذ يقول: " وحتى لا يتحول الناقد إلى مفسر أحلام عليه أن يميز بين طبيعة الرمز في الحلم والشعر، فلا بُد من ترجمته في الحالة الأولى كي يتصل بوقائع النفس وحوادث الوجود الخارجي " [1]، بمعنى أنه على الناقد أن ينتشل الرمز في الشعر ويقذفه في أحضان أمه، ألا وهو المرجع الذي ظهر منه.

وإذا عدنا لقصيدة سعدي يوسف المذكورة سالفاً، فإن التناقض الموجود داخل القصيدة يقود إلى إدراك الصراع الماثل بين قوتين اجتماعيتين، هما الطبقة الكادحة ومن تحالف معها من فئات اجتماعية أخرى، قد تعاني نفس معاناة الطبقة الكادحة ومصيرها وقد تشعر معها، بالإضافة إلى " الطبقة البرجوازية والفئات الاجتماعية الأخرى التي هي حليفتها " [2]. وفي ظل تطلعات كل طبقة وأحلامها يحدث الصراع والتصادم ومحاولة كل طبقة للسيطرة على الأخرى. حتى إن القصيدة نفسها ضمن بنيتها العامة تتابع حركتيها المتمثلتين بالطيران وتتبع البنادق، وهي بهذا " ليست قولاً شعرياً للحركة الأولى، بل هي قولٌ لهذا الواقع الصداميّ بينها وبين الحركة الثانية والذي هو واقع صداميّ في المجتمع " [3]، فليس هنالك قول شعري خاص بإحدى الحركتين وإنما القول هو قول التصادم والصراع بين كلتيهما، لأن العلاقة القائمة بين المقاول كَرَبٍّ عمل وبين العمال هي علاقة " بين طبقتين اجتماعيتين لهما موقعهما الاقتصادي والسياسي والفكري في المجتمع " [4]، وما بين الهدم والبناء للوطن " تبنى القصيدة بنسيج لغويّ خاص " [5]، وهذه الخصوصية الأدبية هي التي جعلت من القصيدة نصاً متماسكاً متكاملاً قابلاً لأن يكون مثالاً واضحاً للأبعاد التكوينية المنبثقة من الصراع الواضح داخل النص والقادم بدوره من الواقع.

1 – صلاح فضل: أشكال التخيُّل بين فتات الأدب والنقد . ص ١٨١ .

2 – يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي . ص ١٧٥ – ١٧٦ .

3 – نفسه. ص ١٦٨ .

4 – نفسه. ص ١٧٦ .

5 – نفسه. ص ١٧٧ .

وأما الصراع الثقافي فقد فرض نفسه على " موسم الهجرة إلى الشمال " حيث ظهر وكأنه سعيٌ نحو التملك المستحيل، فبدا كالأمنية أو حتى كالحلم، " وهو في تبديه هذا يختزن طعم المأساوي، المأساوي الذي هو التمزق بين الأمل واليأس، والذي هو الصراع بين الحقيقة والوهم، بين القدرة والعجز " [1] وأشياء أخرى، صارت الثقافة هي حلبة الصراع بين مصطفى سعيد والمستعمر، وظهرت هذه الثقافة باتجاهات وظيفية مختلفة [2]، مما زاد حدة الصراع وقواه داخل الرواية، بل إن بروز الصراع الثقافي إلى السطح في هذا العمل الروائي جعله صراعاً رئيسياً واضحاً وبارزاً [3].

## ز. الفاعلية

من الذي قام بالفعل ؟ من الذي حرك مجريات النص الأدبي، فجعل النظم والخطاب والسرد يسير على هذا النحو أو ذاك ؟ وهل المقصود بالفاعل هو نفسه الفاعل النحوي ؟ ربما، كان هو نفسه، ولكن ليس دائماً، إذ من المعيب حصر الفاعلية في طرفٍ واحدٍ دون سواه من الأطراف، لاعتبارات متعددة يفرضها النص ذاته دون سواه. وما كان مناسباً لعمل ما، فإنه ليس بالضرورة مناسباً لعمل آخر.

ففي رواية " ميرامار " تكون الشخصيات هي الفاعلة داخل الرواية، فالضمير " هم " مثّل الفاعلين بكل تعددهم الشخصي والمرجعي، وهم " المسؤولون عن جريمة ترمز إلى فشل الثورة أو نزيف يعني نهايتها " [4]. فالفعل له فاعلون مشتركون يمثلون مجموعة من الأطياف والاتجاهات. ولقد وسعت الناقدة دائرة الفاعلية انسجاماً مع توجه الرواية لتربطها بالمشاكل الحياتية ككل، وتأخذ الرواية من حيث هي رواية رمزية أولاً وآخراً، والذي ساعدها على ذلك هو " تكرار الحكاية والتوسع في بناء المجال

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي. ص ٢٤٣ .

2 – نفسه. ص ٢٥٦ .

3 – نفسه. ص ٢٧١ .

4 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ١٧٦ .

المعرفي"، مما ساهم في الكشف " عن مأزق الثورة، أو عن مأزق علاقة الفاعل بفعله، أو علاقة الرغبة والإرادة بالحقيقة أو الفكرة والنظام بالواقع والممارسة " [1]. إنها بهذا تصير رواية سياسية و اجتماعية تتطلب معالجة جماعية بعيدة عن الشخصية، إلا إذا قُصِد ورُمِز من خلال بعض الشخصيات إلى تمثيلهم لقطاع أو فئة معينة أو للأطماع الفردية عند هذه الفئة.

وفي الرواية نفسها أيضاً نلاحظ تعدد الفاعلين في وقت كانت الجريمة فيه واحدة. وحتى لا يقع البناء الدرامي في ورطة فإن الرواية عمدت إلى جعل هذا الفاعل رمزا، هذا الرمز هو السلطة السياسية. وحتى تأخذ الرواية منطقيتها فإنها رمزت بالفعل إلى القيم الأخلاقية [2]، التي فُرضت داخل الرواية بعيداً عن تصنيفها إن كانت سلبية أو ايجابية.

وسرحان البحيري بطل " ميرامار " والذي مثل " الفاعل الأول " والدرامي في الرواية تراجع عن هذه المكانة شيئاً فشيئاً مع تقدم الرواية، فعلى الرغم من اجتماع البطولة والفاعلية له، إلا أن هذه الفاعلية لم تكن مطلقة بحكم مشاركة عدد من الشخصيات الأخرى بها، كما أن تراجع مكانة البحيري هذا التراجع يعود إلى"تعدد الرواة الذي يوهم بتعدد الفاعلين "، وهذا التعدد " لا يبدو معادلاً لفاعل أول، ذلك أن تعدد الرواة هو نوع من مشاركة يتبدد بها الفاعل الأول ولا ينحصر، يتبدد في النسيج الاجتماعي " [3].

ولإلقاء الضوء أكثر على قضية الفاعلية في الأعمال التي درستها الناقدة، فإنها تقول في حديثها وتحليلها لشخصية اسكندر من رواية " الظل والصدى " حول أمر الذاتية ومدى تعلقها بالفاعلية: " ليس الذاتي فعلا، أو عملا، بل هو صوت، كلمة، أو

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ١٧٩ .

2 - نفسه. ص ١٨١ .

3 - نفسه. ص ١٨٣ .

معرفة، أي هو فاعل يعيد النظر في التاريخ، ويكشف معنى المشكلة " [1]. وبالتالي فإن الذاتية هي الرغبة في تحقيق أهدافٍ معينة بأشكال مختلفة. وإذا كانت الذاتية هي جزء من الفاعل الكلي في " الظل والصدى " على المستوى الفني فإن أمر الفاعل في الرواية قد ترك لشكل الكتابة والطريقة التي تنسج بها هذه الرواية حتى تتحكم به، بمعنى أن شكل الكتابة وطريقتها هو الذي يحدد شكل الفاعل ولكن ليست طبيعته أو ماهيته،، لأن ماهية الفاعل وطبيعته متروكة للمرجع الفكري والمعرفي والإيديولوجي الذي بلوره وحدد منظوره ونظرته للعالم والأمور.

من جانب آخر فإن للأوضاع النفسية دوراً مهماً في أمر الفاعلية، وليس أدل على هذا من قصيدة " غلواء " والتي تحمل اسم ديوان ( إلياس أبو شبكة )، وتورد الناقدة من القصيدة المقطع التالي [2]:

**" في ليلة حالكة**

**هابطة الجو بثقل الغيوم**

**كأنها حبلت بالرجوم ".**

حيث جرى في القصيدة تعاقب على الفعل ما بين الطبيعة والشاعر، فظهر الفاعل الأول من خلال طبيعة الجو الليلي الذي أثقل بالغيوم، وأما الفاعل الثاني فكان " كحركة تتجه من الخارج إلى الداخل، أي من وجود موضوعي لحالة مادية في الطبيعة إلى نفس الشاعر " [3]، مع الإقرار بأسبقية الفاعلية للطبيعة، حيث كانت هي الفاعل الأم الذي ولد الفاعل الثاني، ومن هنا يمكن اعتبار الطبيعة فاعلاً مرجعياً لفاعل مولد. لقد كان " الوجود الخارجي أو حالة الوجود الخارجي في الطبيعة هي الفاعلة في خلق جو نفسي مظلم عند الشاعر "، فصارت نفس الشاعر المحبطة والتي يعتريها الكثير من

---

1 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول. ص ٧٥ .

2 – يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان. ص ١٦٥ .

3 – نفسه. ص ١٧٠ .

القلق، مما ولد شعوراً بالقتامة كصورة لهذا الجو المظلم والمثقل بالغيوم، وكأن الفاعل صار مشتركاً ما بين الطبيعة والبعد النفسي للشاعر، فصار الفاعل ذا قسمين وشطرين.

أما أمر الفاعلية مع سعدي يوسف في قصيدته المشار إليها سابقاً، فيبدو أكثر تعقيداً وتشعباً لأن المقاطع الأول والثاني والثالث ربطت الظرف " ساحة " بمضاف إليه هو " الطيران "، وهذا " الطيران " كان " يُعرف بهوية الفاعلية التي تمارس على هذا المكان " مكان الطيران " مكان التحليق، المكان الطبيعي الذي يُمارَس عليه فعل الطيران " [1]. تبدو الأمور منطقية إلى هذه اللحظة، لكن ظهور عبارة " تطير الحمامات مذبوحة " هو الذي أحدث ضبابية وتناقضاً ليس على مستوى الفاعلية وحسب وإنما على مستوى البناء الفني العام للقصيدة، حيث " ينكشف هذا التناقض على حقيقته، إنه فعل وقاية وحرص على فاعلية الطيران " [2]، وكأن إصراراً مبطناً على التحليق وفاعليته يرمي إلى أبعد من مجرد التحليق والطيران.

وتبقى هوية هذا الفاعل هي المفتاح الأساسي لكشف التناقض والضبابية التي تبدو في القصيدة من النظرة الأولية، وسيزول أمر هذا التناقض وتلك الضبابية بعد التوغل في النص والانتقال من مقطوعة إلى أخرى، حيث إن " البنادق " أخذت دوراً بارزاً ومهماً " في تحديد طبيعة العلاقة بين الحركتين، كعلاقة اعتداء، لن تلبث أن تتخذ طابعاً صدامياً على امتداد القصيدة " [3].

إن الإصرار على فعل الطيران والتحليق في القصيدة ضمن تكراره فنياً جعل الفاعلية ذات أبعادٍ محورية تأخذ طابع النمو في الزمن [4]، وتتحدد به، " فالطيران فاعلية دائمة، وقد تنمو في الزمن دون أن تتكرر بهذا المعنى للتكرار " [5]. وتصير العلاقة التي تربط " بين فاعل الطيران ( الحمامات ) و المكان ( الساحة ) على صعيدٍ

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص ، ص ١٥٠ .

2 – نفسه. ص ١٥١ .

3 – نفسه. ص ١٥٥ .

4 – نفسه. ص ١٥٦ .

5 – نفسه. ص ١٥٧ .

آخر ربطاً في غاية الصعوبة والتعقيد والتشابك وخصوصاً أنها " علاقة ارتباط داخلي أو تلازم عضوي بين الفاعلية ومكان تحققها أي بين زمانها والمكان الذي تنمو فيه " [1].

إن هذه العلاقة والتي تراها الناقدة ذات " تلازم عضوي " جعلت مبادرة الفاعلية متنقلة حيث أسندت للفعل " تتبع "، ثم بعد ذلك أعطيت الفاعلية للبنادق نفسها[2]، وعليه فإن الذي ربط " فاعل الطيران " و " الساحة " كان " الزمن " الذي جعل أمر اقترانها مع بعضهما البعض يبدو وكأنه شيء طبيعي مقنع. إن الزمن هو الذي جعل الفاعلية تبدو متماسكة على الرغم من ظهورها بأكثر من وجه، وأعطاها وجهاً استمرارياً، " لا بما جاء فيها من أفعال بصيغة المضارع وحسب، بل بدلالة ما جاء منها بصيغة الماضي أيضاً " [3]، هذا الماضي الذي يظهر بطابع دموي استمراري، مما جعل الزمن متجدداً فيه منذ البداية بكل أزمانها، وتشكلات هذه الأزمان الفعلية واللغوية، ففاعلية البنادق والمقاول ظلت متحلقة " حول معاني اللحاق " [4] والحركة المستمرة.

ولقد تنبهت العيد إلى أهمية ربط الفاعلية بالأفعال ضمن الفصل المدروس، فقد اعتبرت من خلال عملها على رسالة ابن الخطاب إلى الأشعري " أن الأفعال تفيد معنى الفاعلية، أو معنى الحركة التي تتحقق في مكان وزمان: وأن لهذه الفاعلية فاعليها الذين ينتجونها " [5]. وكما هو مسلم به نحوياً فإن الفعل لا يمكن أن يأتي بدون فاعل، وكذلك على المستوى الدلالي فإن النقاد يلتزمون بهذه الفكرة. على أن زمن الفعل في الرسالة ارتبط بالمستقبل أكثر منه من أي زمن آخر، وحتى أزمان الأفعال الأخرى، فقد كانت تحمل دلالاتها نحو هذا المستقبل، إن لم تكن تمهد له، فكانت هذه الأفعال الآمرة

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص. ص ١٥٧ .

2 - نفسه. ص ١٥٨ .

3 - نفسه. ص ١٦١ .

4 - نفسه. ص ١٦١ .

5 - نفسه. ص ١٨٦ .

تتطلب تفكيراً وتدبراً بها، وكان " التفكير هو الموضوع المطلوب الذي يصوغه فعل الأمر هنا، أو الذي يبين المخاطِب والمخاطَب "[1].

وفي المقابل فإن الشخصيات استحوذت على الفاعلية مع غالب هلسا في "السؤال "، حيث أخذت هذه الشخصيات أكثر من محور، ومن بين هذه المحاور المحور الذي يضم تفيده، سعاد وزكيه، حيث رأت الناقدة " أن الهوية الطبقية الاجتماعية هي ما يجمع بين هذه الشخصيات وفاعليتها "، حيث " تعبّر الشخصيات عن هذه الهوية بسلوكها، بثقافتها، بموقفها الاقتصادي في المجتمع... "[2]، إذ إن الوضع الطبقي الاقتصادي المتشابه والموحد يقود إلى تقارب ثقافيّ موحدٍ، مما يعني تشابهاً في الطرح والهم والمشكلة.

وقد تتلاحم شخصيتان من محورين مختلفين، كما هو الحال ما بين مصطفى وتفيده، هذا التلاحم الداخلي والذي يشير " إلى هذا الكلي الذي هو الإنسان، المتحرر في وضعية اجتماعية مطروحة كحلم، الكلي يشمل الجسد والفكر، الجنسيّ الماديّ والفكريّ الوعيّ أو النظريّ، فاعلية الالتحام هي فاعلية التجاوز، فاعلية الرغبة في التغيير، فاعلية استمرار الرغبة في الحياة "[3]. فإذا كانت الرغبة نفسها تمثل فاعلية ما، فإن استمرارها يمثل أيضاً فاعلية لا تقل أهمية عن فاعلية الرغبة نفسها، وفي هذا فإن التلاحم الإنساني بكل حيثياته بينهما يشكل بحد ذاته فاعلية تجاوز أوضاع معينة قد تكون نفسية دينية أو اجتماعية أو سياسية.

للفاعلية صورها الكثيرة في " السؤال "، والشخوص المنتشرون يأخذ كل واحدٍ منهم صورة الفاعلية، مجتمعين أو فُرادى، ضمن رموز سياسية واجتماعية مختلفة ومتناقضة، بحيث تصير الفاعلية كأساً دواراً على كل هذه الاتجاهات التي تمثلها

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص. ص ١٨٦ – ١٨٧ .

2 – نفسه. ص ٢٠٢ .

3 – نفسه. ص ٢٠٢ – ٢٠٣ .

الشخصيات، ما بين الشيء ونقيضه كردة فعل، فأي فعلٍ وفاعله يصطدم بفعل وفاعل آخر، لتأخذ الفاعلية لون الصراع الذي يراوح بين الفاعلين.

ولقد مثل السفاح ذو البعد الرمزي السياسي السلطوي القمعي فاعلية الضد المعاكس من خلال فعل " السفح " الذي أنيط به واتحد معه. " أي أن فعل السفح يتخذ من فاعله معادلاً كلياً له " [1]، فصار الفعل بصوره النحوية والدلالية والرمزية مرتبطاً بهذا السفح كفعل يقع على جهة معينة خلقت في النص لتستقبل هذا الفعل. في صياغة شكل السفاح لعبت الأوضاع السياسية دورها المهم، وخصوصاً أنه كان " كمكون لا يتحدد كفرد فقط، بل كفاعلية لها أشكال ظهور عدّة، لا تنحصر في أشخاص، السفاح يتمثل في ضابط البوليس وفي الجلاد وفي أجهزة الأمن " [2]، ولقد كان يمثل هذه الأشياء جميعها ضمن تكوين واحد، ومن هنا تظهر أهمية شراسته وقوته المستندة إلى هذا المتكون.

أما الجنس فإن له مغزى أكثر من مجرد التناسل والشهوة سواء عند السفاح أو عند مصطفى، فإذا كان الجنس مع الأول يعكس عجزاً " ينفضح في السياق السلطوي والقمعي، أي يفضح عجزاً آخر " [3]، فإن الجنس بالنسبة لمصطفى يمثل " قوة تكشف عجزاً في الفكر السياسي ومن ثم فإن العلاقة هنا علاقة تناقض تعويضي "، متمثلة في " مستوى العجز ومستوى القوة اللذين يعيدان التوازن إلى كيان مصطفى " [4]. فما بين القوة والضعف التي يعكسها " الجنس " الروائي برزت شخصية مصطفى، وكذلك شخصية السفاح تبحث كلٌّ منهما عن وجودها وفلكها، وقد أثبتت مجريات الرواية أن علاقة مصطفى مع السفاح " هي علاقة مكوّن أكثر منها مع فرد "، وذلك لأنه " يرمز إلى فاعليّات وأشخاص، وتتمثل فيه أجهزة ومؤسسات " [5].

---

1 – يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٢٠٨.

2 – نفسه. ص ٢١٥ .

3 – نفسه. ص ٢١٦.

4 – نفسه. ص ٢١٦.

5 – نفسه. ص ٢١٩.

مصطفى العاجز والمغلوب على أمره وحياته في حاضره، المخذول والمهزوم داخلياً وخارجياً لم يجد بُداً وهو يبحث عن الخروج من هذه الانتكاسة إلا من خلال أحلام اليقظة، وليست الأحلام التي ترمي إلى المستقبل، وإنما تلك التي تحتضن الزمن الماضي، وفي هذا إشارة إلى مدى يأسه من تحقيق شيء في الزمن المستقبل. ومن هنا كان الماضي بالنسبة إليه هروباً، كما هو الحال بالنسبة للأدب الذي كان بالنسبة إليه ذهاباً " في اتجاه ما يحتضنه ويعفيه من مسؤولية المواجهة "[1].



## ح. المتخيل

إذا كانت " الأدبية " هي ما يجعل الأدب أدباً، بحيث ينقلب النص من نسيج اجتماعي أو سياسي أو ثقافي إلى نسيج يمتلك الأدوات الفنية، فإن المتخيل هو أحد أهم هذه الأدوات التي تساعد على الخروج من أزمة الصدق المتعلقة برصد الواقع وأحداثه، مما يعطي رحابة في السرد والخطاب وفي البناء الفني العام للنص الأدبي عموماً. المتخيل إذن، كما هو الحال مع ثلاثية محمد ديب، يصبح " قناعاً أكثر صدقاً في تقديم السيرة الذاتية، فهو إذ يضمر الميثاق يصبح أكثر جرأة على كشف الذات، كما أن شفافية الازدواج بين الراوي والكاتب تتحرك حيزاً للذات كي تقف فيه أمام مرآة ذاتها وتحاور عريها معرفياً "[2]: متخيل يواجه الواقع ولا يواجهه، يخرج عليه ولا يخرج، يرتبط ولا يرتبط، لينتقل بسيرة ديب نحو عمل روائي ناجح.

ما بين الواقع والمتخيل تحدث العلاقة الإشكالية كسؤال مشروع ومطروح على مستوى ديالكتيكية مترابطة تعكس أبعاد العمل الأدبي. وفي الوقت ذاته فإن المتخيل يعتمد في عمله على ثلاثة عناصر، وهي " النمط والزمن والرؤية "[3]. إن الأصل في العمل الأدبي أن يكون المرجعيّ ممثلاً للواقع الحقيقي في الوقت الذي يشكل فيه

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٢١٧ .

2 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٧٣ .

3 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٩٤ .

المتخيل ميدان الرغبة أو الوضع المرجو، " والذي تنزع الغربة إلى تحقيقه أي إلى جعله واقعاً روائياً حقيقياً " [1]. ومحمد ديب نهج في هذا نهجاً عكسياً، "فالسردي مدعوٌ لتحويل هذا " الخيالي "، أي هذا الذي لا يصدق، إلى ما يصدق، إلى واقعي، أو إلى روائي واقعي ( أي إلى متخيل واقعي ) " [2]، بحيث يصبح هذا المتخيل هو الواقع. ليس هذا بطبيعة الحال عنصر ضعف، بل عنصر قوة في العمل الروائي، حيث يكون هذا التداخل بين الواقع والمتخيل منسوجاً بدقة وعناية على نحو مقصود.

يبدو أن المتخيل الذي يرتبط بالواقع يرتبط أيضاً بالسرد. ففي رواية ( اختبار الحواس ) للأديب علي عبدالله سعيد، تحتفل الرواية " بالحكاية باعتبارها بنية سردية مدعوة، أساساً، لتشكيل عالم متخيل متماسك، داخلياً بعناصره ومنسق بالعلاقات المنسوجة بين هذه العناصر". وبسبب التماسك وتلك العلاقات والعناصر كانت الرواية " تحاول نمطاً يخرج بها على القالب السردي المألوف " [3]، نازعة بهذا إلى التجديد والابتكار، وحتى متخيلها كان يحاول أن يبدو متخيلاً مختلفاً.

يعطي المتخيل أبعاداً جمالية داخل العمل الأدبي كما هو الحال في رواية ( شرف ) لمؤلفها ( صنع الله ابراهيم )، حيث تظهر " القيمة الجمالية بارتكازها على فنية الخطاب غير مبتوتة الصلة بالمعنى ( المدلول ) الذي تولده دلالات الخطاب اللسانية وبالتالي بالمرجع أو عالم الواقع، الذي تحيل عليه مدلولات الخطاب من حيث هو خطاب لعالم متخيل" [4]، إذ إن للمتخيل خطابه وسرده وقيمته الجمالية وفنيته الخاصة ودلالاته المتناسبة معه، علماً أن للواقع مثل هذه المفردات والفنيّات.

أما رواية " رحلة غاندي الصغير "، فإن انتظام المتخيل في بوتقة زمنية متكسرة في واقعها المرجعي المتبعثر أصلاً، هو الذي دفع بالرواية إلى مستويات فنية عالية، إذ إن القدرة على سير السرد والحكاية ضمن تعدد الزمن الذي يولد تعدد

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٩٤ .

2 - نفسه. ص ٩٥ .

3 - نفسه. ص ١٣٥ .

4 - نفسه. ص ١٩٤ .

الخطاب والذي يؤدي بدوره إلى فوضوية غير منتظمة في المرجعي العام للنص أعطى مساراً غير تقليدي، وأصبحت الرواية تتلمس صعوبتها " في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقياً بذاته، أو بعلاقته مع الواقعي " [1].

### ط. الشخصيات والعلاقات

لقد وعت يمنى العيد أهمية الشخصيات وما يترتب عليها من علاقات بأشكالها المختلفة سواء كانت توافقية أو تنافرية، يفرضها المرجع والرؤى وطبيعة الشخصيات المتكاتفة أو المتصارعة ضمن البناء العام للعمل الأدبي. ففي قصة " رائحة الصابون" من مجموعة ( المبتدأ والخبر ) يبني ( إلياس خوري ) عمله " من موقع يحكم بطابع الشخصيات بسياق زمن القص، وبعلاقة الراوي بهذه الشخصيات " [2]. فقد خرج الراوي عن أنماطه التقليدية، من حيث كونه مطلقاً، أو من حيث صدوره عن بطلين متصارعين كما تجري العادة في الأعمال الأدبية التي يأخذ فيها الراوي دوراً شخصياً وداخلياً في العمل الأدبي، بل ترى الناقدة أن موقعه يتحدد من كونه " مجرد شاهد ممزق، مأساوي حتى السقوط في العدمية وحتى الغياب " [3]. هذا الغياب وتلك العدمية جعلت من " الراوي راوياً ملتبساً، الواحد والكل، من يروي ومن يروى عنه... كأنه بهذا الالتباس يبغي إيهامنا بأن لا موقع هيمني له " [4]، حتى ظهر وكأنه طرف محايد صاحب وظيفة تقنية روائية ليس إلا، وهذا لعله مما يرفع من أسهم القاص الفنية.

كما رأت العيد أن القاص عمد إلى تفتيت البطل وبعثرته في أكثر من جهة حيث " لا موقع بهوية مهيمنة تخلق من الراوي بطلاً أو شخصية رئيسية يتموج القص

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ١٥٨ .

2- يمنى العيد: "قتل مفهوم البطل، منظور فكري يخلق نمط بنيته في القصّ العربي"، من كتاب: الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا. محمود أمين العالم (وآخرون)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ١٩٨٦. ص ٢٧ .

3 - نفسه. ص ٣١ .

4 - نفسه. ص ٣٢ .

حولها، ويجعل منها محوراً أساسياً، أو بؤرة مركزية "[1]. وليس أدل على هذا من التنقل المفاجئ وغير الممهد في أكثر من موقع قصصي من ضمير إلى ضمير أثناء القص، مما ساهم في تقسيم دور البطولة عند أكثر من شخصية.

إن ضمير الغائب يعطي درجة من الصدق تكون أعلى من تلك التي يحققها ضمير المتكلم، على أن مراوحة الكاتب في استخدام الضمائر على هذا النحو الذي ظهر في رواية خوري أغلق الأبواب أمام القارئ في شعوره بالملل. إن تنقل الضمائر بحق نقطة تنبيه نفسية لهذا المتلقي للاستمرار مع العمل الأدبي حتى نهايته. من جهة أخرى فإن ضمير الغائب هذا " علامة على ميثاق واضح بين المجتمع والكاتب "، وهو كذلك " الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريدها، ضمير الغائب، إذن، أكثر من تجربة أدبية، هو فعل بشري يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود"[2].

والأديب الجيد هو ذلك الذي يراعي الشمولية في الشخصيات في مجمل أعماله، حيث تصبح الشخصيات في تراكم أعمال الأديب مكملة للصياغة الإيديولوجية عنده. ففي مجموعة ( أشياء لا تموت )، كانت شخصية ( ماجد الأزهري ) في قصة ( النار ) تعكس " ضمير الشعب الحاضر في وعي كل فرد منا"؛ وشخصية " علاقة " في قصة " أشياء لا تموت " " تمثل الوجه الاستمراري للشعب، هذه الاستمرارية تؤكدها طبيعة ارتباط الرمز بالواقع "؛ أما شخصية ( شيبون ) في قصة " نهار عجيب " فقد عكست ضمير الشعب من حيث وجوده المادي، ومدى تجسيده لاستمرارية الشعب [3].

" فعلاقة " الثائر تاريخياً وأسطورياً عكس مرجعيته في طبيعة شخصيته للأديب، ضمن تطوره الدراميّ وتسليط الأضواء على حركته، ونمو هذه الشخصية "في أفق وعي فني معين، هو وعي الكاتب الفني "، مما جعل القصة تبدو كبناء خاضع

---

1 – يمنى العيد: "قتل مفهوم البطل، منظور فكري يخلق نمط بنيته في القصّ العربي"، من كتاب: الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا. محمود أمين العالم (وآخرون)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ١٩٨٦. ص ٣٢ .

2 – رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة . ص ٥٣ .

3 – يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي . ص ٣١ .

للشخصية وحركتها وأفقها [1]. لقد أخذت شخصية " علاقة " أبعاداً وأدواراً مختلفة، نتيجة لتضافر وتفاعل عدد من العوامل المختلفة مع بعضها البعض، أهمها: الواقع والمتخيل والرؤية، إضافة للوعي، مما أعطى القصة نوعاً من التكامل من خلال "تواتر حركة العلاقة بين " علاقة " الفرد و " علاقة " الجماعة، " علاقة " الواقع و"علاقة " الأسطورة، " علاقة " الحقيقة التاريخية أو " علاقة " في المنظور التاريخي، و" علاقة " الحقيقة الموضوعية أو " علاقة " في المنظور العلمي الموضوعي، أي المنظور الماركسي اللينيني " [2]. هكذا ظهرت شخصية "علاقة " وكأنها خليط تمازج بعناية ودقة، وعكس كل هذه الأبعاد التي ظهرت من خلاله.

وعلى صعيد صدق الشخصيات – وليست الدراسة معنيّة بصدق التجربة الفنيّة عموماً – فإن خير مثال عليها هي " ثلاثية حنا مينه " المذكورة آنفاً، حيث "تتكفل شبكة العلاقات التي ينتمي إليها المحتمل بتوليد صدقيّة هذا العالم والالتزام بالصدقيّة، وحتى يتم هذا يقوم المؤلف بتوسل " خطاب روائي له قواعده البنائية وتمفصلاته الخاصة " [3].

وحنا مينه كان يسعى إلى توضيح أكبر قدر ممكن من طبيعته الخاصة، موظفاً في هذا حواراً روائياً من أجل إفساح المجال " أمام عدد من الشخصيات للكلام بمنطوقاتها ونبراتها " [4]، وهذا يتطلب تنقلاً كبيراً في الضمائر وتكسراً زمنياً ومكانياً واضحاً، وتنقلاً من مرجع إلى مرجع آخر، مما يعطي للقارئ إمكانية المقارنة والتبصر وإعطاء الشخصية حقها من النقد من خلال ضمير الغائب والحاضر والمخاطب، ناهيك عن المدّ السرديّ والدراميّ.

أما محمد ديب فقد عمد إلى تطويع الحالة السردية من حيث فنيتها لبلورة وتحديد العلاقات في أكثر من اتجاه سواء على مستوى الشخصيات فيما بين بعضها

1 – يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي. ص ٢٩ .
2 – نفسه. ص ٢٩ .
3 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٧٧ .
4 – نفسه. ص ٨٢ .

البعض أو " بينها وبين واقعها الذي تعيش من جهة ثانية "[1]. إن ثلاثية ديب تظهر عجزاً متلازماً مع الزمن ضمن تطوره ونموه في الواقع الاجتماعي المعيش، التطور الزمني لعمر جعله يظهر بمظهر المتحسس والمتلمس للعالم المحيط به[2]، هذا التحسس كان أشبه بحاجز معنوي ضخم يقف بينه وبين العالم مما ولد نوعاً من انعدام الثقة.

لم تكن صورة المثقفين حاضرة في رواية ( المركب ) للكاتب ( غائب طعمه فرمان ) ضمن شكلٍ مصقول وجاهز، وإنما ظهرت هذه الصورة معكوسة في ممارسات وعلاقات الشخصيات مع بعضها البعض، بالإضافة إلى طبيعة المعاناة والسلوك التي تختص بهذه الشخصيات ومشاعرها المرتبطة بزمان ومكان محددين[3]. ولربما كانت صورة المثقف العربي المعاني من أكثر الصور التقليدية في الأدب العربي الحديث والتي تنتج بالدرجة الأولى عن القمع والتسلط السياسي ضده.

لم تتبع الناقدة طريقة واحدة بعينها في معالجتها للشخصيات والعلاقات المتولدة أو المولودة أصلاً بحسب الرواية المدروسة سواء في أبعادها الزمنيّة أو المكانيّة، أو من جهة الصراع، أو حتى طبيعتها الداخلية. ففي رواية " رحلة غاندي الصغير "تعاملت مع الشخصيات على أنها " موضوعة أمام مصائرها لتحاور ذواتها، مرآتها، وربما كي تحاور معرفة حقيقية، ما هي فيه من حرب وخراب وموت "[4]. بالإضافة لهذا فقد ركزت العيد في تحليلها على الأبعاد النفسية والحياتية للأشخاص الذين يشكلون عالم العمل الأدبي الذي تدرسه، فربطتهم بأزمانهم وأحداث هذا الزمن، عمدت إلى تقسيم الزمن بحسب أحداثه ومفاصله التاريخية. ومن الأمثلة على هذه المسألة ما فعلته مع رواية " ميرامار " حيث وصل بها الأمر إلى التركيز على موضوع زمن

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ٩٧ .

2 - نفسه. ص ٩٨ .

3 - نفسه. ص ١٥٠ .

4 - نفسه. ص ١٦٠ .

الشخصية من حيث هي شابة أو كهلة، وعلاقة هذه الشخصية بالآخر، ودور الزمن هذا في تشكيل العمل ككل [1].

وفي رواية " شرف " كانت المسألة أكبر من مجرد رجل أجنبي يهدف إلى اغتصاب الشاب شرف العربي المصري، ولكن المسألة على وجه الدقة كانت في محاولة اغتصاب جيل بأكمله محسوم مصيره ومعروف [2]. حيث مثلت الشخصيات تحدياً حضارياً كبيراً بين طرفين متواجهين منذ الأزل، أحدهما يهدف إلى السيطرة وإخضاع الآخر، بينما يحاول الطرف الآخر الانعتاق والتحرر.

ويبقى للون المعاناة المرير أثره البالغ دائماً في نضوج العمل الأدبي، وخصوصاً إن كان يعكس واقعاً مؤلماً كالواقع العربي. وقد تحدثت العيد في كثير من محطاتها النقدية عن هذه المعاناة، إذ كانت معاناة شخصيات ( زينب ) لمؤلفها ( محمد حسين هيكل ) في نطاق تاريخي محدد وتصويرها على هذا النحو يدفع إلى استنباط "الأسئلة المضمرة وطروحاتها لإمكانات التحول " [3].

على أن الشخصيات ذات العبء الرمزي لم تشكل ثقلاً على الناقدة لأنها كانت تعي منذ البداية هذه الرمزية في الأعمال التي تناولتها، فقد تعاملت مع مصطفى سعيد وكأنه " شخصية تاريخية مأزقية، مأزقيته تتحدد في كونه مثقفاً يدرك أن الغرب لا يحمل فقط الحضارة إلينا بل هو أيضاً مستعمر " [4]. فأصبحت رمزيته ممثلة للشعب العربي في بعض جوانبها، فهو أولاً وآخراً مثقف متعلم، والشعب العربي جاهل متخلف. وهذا البون الشاسع ما بين مصطفى والمجتمع هو ما جعل البنيوية التكوينية مع يمنى العيد قادرة على تلمّس سبيل ما على محاسبة المجتمع وإعطاء حلول لمشاكله من خلال أحد عناصره.

---

1 - أنظر يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ١٦٩ .
2 - نفسه. ص ١٩٧ .
3 - نفسه. ص ٦٧ .
4 - نفسه. ص ٢٦١ .

وقد تأخذ الشخصيات تشكيلات مختلفة ذات مستويات متنقلة في الأدوار والأهداف تعكس في رمزيتها الواقع المأساوي للإنسان العربي، هذه التشكلات تحمل تشكل " السفاح، مصطفى، تفيده "، والتشكل الثاني هو تشكل عكسي يبدأ من " تفيده " وينتهي " بالسفاح " [1] ضمن تعاقبية المستويات والتي " تنتهي بانتصار تفيده على السفاح وبقائها وحدها مع الجنين، بعد أن يقاد إلى السجن، كأنها بذلك تضمر البداية بتفيدة، تفيده بداية مرحلة أخرى، ووعي آخر وسلطة أخرى " [2]. وبهذا فهي استمرارية الحياة ودوامها التي لا تنتهي بغياب شخص عن الأحداث أو حضوره.

## ي. السرد

يشبّه النص الأدبي بأن يكون بناء متكاملاً ذا أبعاد هندسية مرسومة بدقة وعناية. إن السرد باختصار " فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان " [3]. للنص سردياته وكذلك للخطاب سردياته أيضاً، وتبقى بينهما علاقة تكاملية لا تنافرية [4]، علاقة احتوائية تضافرية بعيدة عن الهيمنة، وخصوصاً إذا تمّ تقسيم السرد إلى سرديات، كالخطاب السردي والرواية السردية والزمن السردي، مما يدفع بالسرد نحو وظائف وتشكلات مختلفة ومثمرة. ومن هنا يصبح السرد أشبه ما يكون بالعمود الفقري للنص الأدبي.

وقد جعل " تأرجح السرد " على حد قول يمنى العيد في رواية " زينب " يطرح أسئلة مضمرة حول مدى الإمكانية في تنقل السرد من الأساليب القديمة إلى أساليب جديدة تتناسب مع الزمن المعيش الذاتي، هذا الزمن هو " زمن تكون الوعي الفردي

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص، ص ٢٠١ .

2 - نفسه. ص ٢٠١ .

3 - سعيد يقطين: الكلام والخبر ( مقدمة للسرد العربي )، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٧ . ص ١٩ .

4 - نفسه. ص ٢٥ .

بذاته وحاجته إلى أن يعبر عن هذه الذات "[1]، مما يرفع درجة الانسجام ما بين السرد والعمل الفني.

أما السرد الروائي الواقعي في ثلاثية محمد ديب، فقد أثار مجموعة من القضايا التي تخص السرد بشكل مباشر، ومنها توحش الواقع ومأساويته التي تؤدي إلى تداخل الخطابات وإرباك السرد، إلا أن ديب تجاوز هذا الإرباك واحتواه، وعليه فإن مسألة الانعكاس ذات الجذور النقدية التقليدية والتي جارت واقعها الذي صاغ مرجعية الثلاثية وصاحبها ومدى ارتباطه بالمتخيل الذي يخص السرد، بدا " عاجزاً عن الاستجابة لأطروحة ديب "[2]. ليس هذا وحسب بل " إن الاشكالية تطال أيضاً البعد الوظيفي للخيال الخاص بالتدفق السردي في ثلاثية ديب، حيث صارت هذه الوظيفة وظيفة "هدم"، أو حذف، كل ما يعيق المرجعي في حقيقته ذاتها، وحقيقته ليست صورته، بل مضمرة، أو صراعيته من حيث هي حركته وفاعليته في الزمن والتاريخ "[3]، مما أحدث خلطاً في أروقة المرجعي. ولولا قدرة " ديب " الروائية التي تجاوزت هذا التكسر وصاغت أمر الانعكاس المرجعي بدون إرباك أو تداخل من حيث حيثيات الثلاثية، لما وصلت الرواية إلى مستوياتها الفنية العالية التي ظهرت عليها.

إن ديب يعمد إلى واقعية سردية تصوغ مرارة الوضع الاجتماعي المتردي[4]، هذه المرارة الاجتماعية جعلت الحوار منوطاً بالعمال المتواجدين في الكهف، وعملهم التقليدي هو الحياكة بصفتهم العادية، وانتماؤهم إلى الطبقة الكادحة، ومن هنا فإن "السرد لا يقدم أبطالاً بل أشخاصاً واقعيين "[5].

وعلى النقيض من إبداع ديب فإن ربيع جابر في " سيد العتمة " لم يوفق في هذا المجال كثيراً، إذ " يرتكز السرد على هدم بنية الحكاية، وتفتيت معناها، وكسر

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٦٦ .

2 - نفسه. ص ٩٥ .

3 - نفسه. ص ٩٦ .

4 - نفسه. ص ٩٦ .

5 - نفسه. ص ١٠١ .

عناصرها، فيتراخى التسلسل، يتبدى خيطه النامي وتُقطع روابطه الداخلية بشكل حاد، يأتي السرد أشبه بمقاطع وجمل تتوالى بلا ضرورة تحكمها أو تشكل انتظامها " [1].
وهو ما جعل توظيف السرد في الرواية باهتاً مصطنعاً غير مبدع ولا متسق.

في المقابل يهدف التكسير المدروس في زمن السرد في رواية " رحلة غاندي الصغير " " إلى توليد دلالة الالتباس بالمعرفة التي تخص حقيقة المرجعي، وهو مرجعي معين " يتعلق بلبنان وزمن الحرب [2]. وكذلك الأمر بالنسبة لـ " ميرامار "، حيث يُرى السرد بانتظام آلياته، و" هي آليات معبرة عن حركة الاستبدال الطبقي" [3].
وهنا ظهرت قوة السرد في اعتباره قوة دفع نحو حدث معين، وكقوة على صنع الأحداث وتغيير مسارها ومجراها، وهذا دليل على قدرة السرد وإمكاناته ضمن النظرية الجولدمانية.

يبدو أن نضج العمل الأدبي لا يمكن أن يتحقق إن لم يستند على سردٍ غير جامدٍ وغير مقولب. ففي " أيام زائدة "، نما السرد من خلال ازدواجية الصوت وفق "إيقاعين متوائمين، متناغمين، بل متلاحمين في الشخصية الواحدة، شخصية الجد الصامت في علاقته بمحيطه، والناطق في علاقته بنفسه " [4].

وأما في " السؤال " فإن تطور العناصر الشخصية في الرواية ضمن سردياته يعكس الوضع الاجتماعي والسياسي القائم، وفي هذا ربط السرد بمرجعه، وهذا ما كانت البنيوية التكوينية تسعى إليه دائماً، فالسرد الموجود داخل الرواية يقود إلى "البحث عن السفاح ليس بحثاً عن هويته كفاعل، بل عن هويته الاجتماعية، بحث عن

---

1 – يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ١٢٥ .

2 – نفسه. ص ١٦٠ .

3 – نفسه. ص ١٧٣ .

4 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول . ص ٩٩ .

معرفة بهذه الهوية "[1]. فالسرد إذن يخرج على الوظيفة التقنية والتجميلية ليصبح أداة معرفية استكشافية لذاته وبذاته.

يأخذ السرد فنيات جمالية حينما يعاكس زمنه الزمن الذي جرت به الأحداث، كما حدث في " موسم الهجرة إلى الشمال "، من ما بعد العودة، فالهجرة إلى بلاد الغربة، وتبقى الحكاية عن " هجرة مصطفى ماضياً له صفة الواقعي "[2]، وهذه الصفة الواقعية هي التي هيأها زمن السرد لواقعية الأحداث.

## ك. الزمن

لا وجود لعمل أدبي أو روائي بدون زمن يحدده ويساهم في توليد دلالاته المختلفة ويقولب مادته الثقافية والاجتماعية. وقد أولت يمنى يمنى العيد مسألة الزمن في الأعمال التي درستها اهتماماً خاصاً، ووصل بها الأمر أن قسمت هذا الزمن إلى وحدات مختلفة انسجاماً مع تنوع الزمن في قصيدة " الزمن " لأدونيس والتي افتتحها الشاعر بقوله: [3]

**" حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار "**

إلى قوله:

**" مدت المائدة**

**الأجساد بقل والمواعيد رؤوس "**

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٢١٠ .

2 - نفسه، ص ٢٣٩ .

3 - يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل . ص ٣٠ . وانظر نص القصيدة في مجموعة أدونيس الشعرية كتاب الحصار: حزيران ٨٢ – حزيران ٨٥، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص ٥ .

فاعتبرت أن زمن الحلم المرتبط بالمستقبل " يبدو عاجزاً عن النهوض بالقول وتغيير زمنه " [1]، هذا العجز جاء من القصيدة نفسها، من نظرة أدونيس السوداوية المأساوية المحبطة، بل إن هذا العجز هو عجز واقع اجتماعي مرير انعكس على أفراد المجتمع.

وقد تتبعت الناقدة، في ( الرغيف ) للروائي ( توفيق يوسف عواد )، حيثيات "زمن المعاناة التاريخية المشتركة " وزمن استقلال لبنان أيضاً [2]، فظهرت الذاكرة المثقلة بمشوار الاستقلال المتعب، وكأنها هي التي صاغت الرواية، إن لم تكن هي الرواية نفسها. وكذلك في رواية ( أيام زائده ) فقد ظهرت الرواية وكأنها " أشبه بمرآة ترى فيها الذات، وقد فاضت أيامُها وزادت، عطلاً آخر، هو عطل المكان نفسه، بما يعنيه من فضاء للحركة والعيش وارتسام وعي بالناس والأشياء " [3].

أما " موسم الهجرة إلى الشمال "، فإن الزمن فيها أزمان، سواء كان زمن المتخيل أو زمن القص أو زمن الوقائع [4]، كلها مجتمعة تواجدت في الرواية مما أعطاها شمولية متسعة، مستندة إلى الزمن السردي، وبهذا فقد استطاعت أن تأخذ أبعاداً موضوعية وقدرة على جعل الخيال والوهم حقيقة [5]، أضف إلى هذا أن هنالك تقاطعاً بين الأزمان الوقائعية والسردية، مما يساهم في نمو العمل الروائي وتوتره [6].

وإذا كانت الأعمال الروائية عموماً تنهض على زمنين هما زمن القص وزمن الوقائع، وهذا ليس بالأمر الجديد، فإن براعة الكاتب الروائية هي في " قدرته على نسج الحركة بينهما بحيث تنتج اللعبة الفنية بين هذين الزمنين أو في حركة العلاقة بينهما ودلالاتها " [7]، في وقت كان الزمن في الرواية هو زمن الوطن " زمن الصراع فيه،

1 – يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل. ص ٣٣ .
2 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول . ص ٥٠ .
3 – نفسه. ص ٨٩ .
4 – انظر يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٢٣٥ .
5 – نفسه. ص ٢٣٥ .
6 – نفسه. ص ٢٣٥ .
7 – نفسه. ص ٢٤١ .

زمانه الفضائي في تاريخيته لا زمانه المتوالي في روزناميته " [1]، فلا فصل بين الزمنين على الاطلاق ضمن لحمة واحدة مترابطة.

## ل. المكان

تتعدد علاقات الشخصيات الأدبية مع المكان بحسب طبيعة هذه الشخصية من حيث التمرد والانتماء، البغض والانسجام، الحنين والجفاء، معتمدة في هذا على طبيعة المكان وما يعنيه هذا المكان للشخصية. لقد شكلت حياة الإنسان وطبيعتها علاقة الإنسان بالمكان في ثلاثية حنا مينه من حيث فقدان الاستقرار فيه، مما أوجد " دلالة فقدان الأنا لذاتها وفقدان الإنسان لحياته، حياة يمحوها الجوع باستمرار، وضياع يتلازم فيه فقدان المأوى الذي يتكرر هدمه مادياً ومعنوياً " [2]. إن مثل هذا الهدم يولد آثاراً سلبية على الإنسان المقيم في هذا المكان تنجم عن عدم الشعور بالاستقرار والأمن، مما يؤدي إلى اضطراب سُبل العيش. وقد ظهر هذا من خلال فقدان الطفل للمكان والاستقرار فيه، مما أفقده " معنى التجذر الذي تبنيه الألفة ومشاعر الاستقرار " [3].

إن فقدان المكان بفعل عوامل الطبيعة يكون أقل وقعاً في نفس الفاقد لمكانه وبيته من ذلك الفقدان الناجم عن الظلم والاحتلال، كما حدث في رواية ( نجوم أريحا ). فقد كانت الجماليات عند ( ليانة بدر ) واضحة من حيث حنينها إلى الأمكنة و" هي جمالية استعادة الذات والهوية ومعنى الانتماء" [4]. وقد يحدث نوع من عدم التحديد المكاني، وطبيعة المشكلة القائمة في هذا المكان، إضافة إلى الإشكالية التي تربطنا بهذا المكان، في بعض الروايات، فإن حدث مثل هذا الأمر، فإن هذا يعني أن ثمة عيباً قد أصاب الرواية.

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٢٤٣ .
2 - يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ٨٠ .
3 - نفسه. ص ٨٠ .
4 - نفسه. ص ٩٢ .

تلعب تفاصيل المكان الداخلية والخاصة دورها في تطوير العمل السردي، ويبقى حتى لصغائر الأشياء دلالاتها وانعكاساتها على الشخصية، كما حدث في رواية " أيام زائده "، إذ " يبقى ما يوحي به وسخ المكان، دلالة قائمة بالقراءة، وتبقى الرواية مفتوحة على قراءات أخرى، أي على دلالات أخرى في الرّاهني والزمني، وفي ذلك إبداعها "[1]. وهو إبداع منفتح له دلالاته المربوطة بالمتلقي نفسه وبمدى تفاعله هذا مع المكان ونظرته إليه. إن المظاهر الواقعية في " أيام زائده " تأخذ دلالات رمزية، وهذه الرموز لا " تخفي المكان أو الناس، بل إن المكان في هيأته والناس في أوصافهم وسلوكهم وتعاملهم مع المحيط حولهم، يوحون بمعانٍ أبعد منهم، معانٍ لها علاقة بالجواني من اليومي وباللازمني من التاريخي، أو بما يحدد مآل الحياة عندهم "[2]، هذا السلوك وتلك المظاهر المكانية كالوسخ مثلاً يرتبط روائياً "بقلة الحركة، بالسكون "[3]، وأحياناً بالموت والاندثار.

ولقد أخذ المكان أهمية في هذه الرواية نفسها من انفتاحه على الزمن أولا ومن خلال تأشيره على الحياة والإنسان والفاعل فيها و " التي تنتج وتغيّر وتبدع "[4]. وقد ينطق المكان بواقع شخصيات العمل الأدبي، كما هو الحال مع " السؤال " حيث العجز المتمثل بمصطفى مفضوحاً ضمن هذا المكان، ففي الفصول الأولى من الرواية لم يبرح مصطفى مكانه خارجاً إلا باحثاً عن سعاد، ليمارس معها اتصالاً جنسياً، وهو ما كان يشعره بالقوة ويعوضه عن عجزه وضعفه[5].

---

1 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول. ص ٨٩ .

2 – نفسه. ص ٩٢ .

3 – نفسه. ص ٩٤ .

4 – نفسه. ص ٩٤ .

5 – يمنى العيد: في معرفة النص. ص ٢١٨ .

## م. رؤية العالم

تتولد رؤية العالم من خلال التجربة التي ترتبط فيها وقائع معينة بزمن ماضوي يولد موقفاً من الحاضر والمستقبل. فحينما يتذكر راوي " الظل والصدى"، فإنه "يتذكر فيذهب بذاكرته باتجاه الماضي، لا من أجل الماضي بذاته، بل ليبلور رؤية للحاضر وموقفا من الحرب، يبنيها على علاقة الإنسان بالمكان، وعلى معرفته بتاريخه" [1]، هذه العلاقة وتلك المعرفة صاغت رؤية الكاتب للعالم والأشياء من حوله.

إن الأسلوب القصصي ونموه عند غسان كنفاني وتداخل أكثر من عنصر في البناء العام للعمل الأدبي، أعني واقع القضية التاريخي ورؤية الكاتب لهذه الواقعة [2]، أعطى أعماله نضوجاً وواقعية من خلال العلاقة القائمة بين الواقع التاريخي من جهة والرؤيا من جهة أخرى [3]. إن أسلوب الروائي لا ينقل الواقع التاريخيّ وحسب، بل إنه " ينسج هذا الواقع نسجاً جديداً " [4]، انسجاماً مع رؤياه للأشياء، كما حلم بها وأرادها. هذه الرؤية تصوغها التجربة وتبلورها. لم يكتف كنفاني بنظرة مستقبلية أمامية، بل عاد ليشكل واقعه روائياً برؤيته الخاصة. فقد عاد الأديب في " العاشق " و " رجال في الشمس " و " ما تبقى لكم " و " أم سعد "، لا ليكرر ذاته "، وإنما " ليحقق التنامي في عمل فني واحد يصب فيه كل منجزاته كأديب وكل تجربته كمناضل " [5].

إن رؤية العالم هي باختصار هذا الموقف المتولد عن تجربة معينة أو مجموعة من التجارب بإطار زمني محدد صاغ هذه الرؤية وأطلقها، ولهذا فإن الوقوف ملياً مع ثلاثية حنا مينه يقود إلى أن هنالك مسافة بين زمن الكتابة من جهة وزمن الحكاية من

---

1 - يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول. ص ٧٢ .

2 - يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي. ص ٣٧ .

3 - نفسه. ص ٣٧ – ٣٨ .

4 - نفسه. ص ٣٨ .

5 - نفسه. ص ٥٨ .

جهة أخرى، هذه المسافة " هي المسافة بين الحكاية واستعادتها، أو بين العيش في واقع والرؤية إلى هذا الواقع، وهي هنا بين الطفل واليافع في سيرة عيشه " [1].

أما في " موسم الهجرة إلى الشمال " فقد ظهرت " رؤية العالم " أكثر من رؤية فرعية لهذا العالم، أي أنها رؤية كلية حملها مصطفى سعيد الذي استطاع " إنتاج دلالاته أو على خلق عالم داخلي مختلف بما يقول، وهو في اختلافه يضيء عالم الخارج – عالم الواقع الاجتماعي – ويبقى مضاءً به " [2]، فتصبح رؤيته هي الخيط الذي يربط جميع المتناقضات داخل العمل الأدبي، مانعاً بهذا أي انفلات لأي مفردة من مفردات العمل الأدبي.

إن تحكم رؤية العالم بالنظرة الإيديولوجية وتحكمها بمسيرة السرد يقود إلى التفكير في الموقع الذي ينطلق منه الأديب في ربط حيثيات ومفردات النص مع بعضها البعض. تقول يمنى العيد، وهي تتناول مسرحية أوديب ملكاً لصوفوكل، بعد أن أوردت تسلسل المسرحية: " ثمة موقع يتحكم بمنطق الترابط هذا، موقع حاضر في أثره في النص " [3]، يتضح من مدى ترابط أجزاء النص مع بعضها البعض مما يعطي رؤية كلية لعمل كليٍّ، ذلك أن انفتاح الرؤية واتساعها لتشمل الصراع المقيّد زمنياً وواقعياً ينطلق من هذا الموقع [4].

ومن النثر إلى الشعر، فقد ظهرت رؤية العالم في قصيدة عباس بيضون " جناز لصافي شعيتاني " واضحة جلية يمكن تحسسها وملاحقتها داخل قصيدته والتي يقول فيها: [5]

**" هل يحق لرجلٍ مثلي، لامرأة مثلي**

---

1 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٨١ .

2 – يمنى العيد: في معرفة النص . ص ٢٥٣ .

3 – يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل. ص ٥٧ .

4 – نفسه. ص ٥٩ .

5 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول. ص ١٣٧ – ١٣٨ .

**أن تغطس على النجوم**

**وحبال القنب والأسماك**

**أن تجر الفتات والدموع "**

إلى أن يقول:

**" هذه العين التي تغزل**

**كلسان الشمعة**

**جملة طويلة كغطاء**

**على نقالة الموتى "**

تظهر معاناة الشاعر من خلال رثائه للشهيد، وهو ليس أيّ شهيد بل إنه صديق حميم للشاعر، وهذه المعاناة جعلت من " زاوية الرؤية " عنده تأخذ طابعاً مأساويا، متجلية "في تراجع النبرة الخطابية، في انكفاء النص إلى تفاصيل العيش، أي في تراجعه عن مواجهة سياسيّة تبدو معها الشهادة / الموت، شعرياً احتفاليا "[1]، حيث يتبدل المشهد بنوع من الغرائبية من الجنازة، إلى مظاهرة احتفالية تقلب الترح إلى فرح، وانقلاب المشهد وتبدله ناجم عن طبيعة الرؤية الشخصية للشاعر تجاه الأشياء.

إن زاوية الرؤية تساهم في تشكيل عنصر يسعى إلى توضيح " قيام قصيدة التفاصيل كظاهرة ترتبط بموقف معين، موقف رافض بالعالم... ويكشف التحليل عن علاقة بين زاوية الرؤية هذه وبين ما يخص فنيا، مثل هذه النصوص من تبعثر الدلالات فيها حتى الايحاء بالتفكيك أو حتى بالتفكك "[2]. وهذا الموقف المعين الذي

1 – يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول. ص ١٤١ .

2 – نفسه. ص ١٤١ .

ارتبطت به رؤية الشاعر للموقف هو المرجع نفسه الذي صاغ الرؤية، إنه مرجع يعتبر الشهادة إنجازاً وانتصاراً يفضيان إلى فرحة البطل.

### ن. الأجناس الأدبية

الفن في كل أنواعه وأشكاله وأجناسه يتولد في الأصل تولداً ذاتياً، بالإضافة إلى الظروف والمعطيات الخارجية التي تشكله على النحو الخاص الذي يظهر عليه. هكذا تصبح " كل رواية أو قصيدة أو فيلم أو مسرحية أو سيمفونية أو لوحة أو تمثال أو غير ذلك من الأعمال الأدبية والفنية تُبنى وتشكل ذاتها فنياً خلال موضوع، أياً كانت طبيعة هذا الموضوع "[1]. وليس لكل موضوع شكل خاص به، وإنما لكل شكل أو جنس طريقته في تناول الموضوع، ويبقى " ما هو مشترك بين الأجناس الأدبية هو كونها أدباً "[2]، كما ترى يمنى العيد.

والسيرة الذاتية هي واحدة من الأجناس الأدبية التي برزت حديثاً، وهذه السيرة مهما حاولت أن تكون محايدة إلا أنها تبقى موضع تساؤل، " لأن صاحب السيرة قد يتواطأ... مع القامع ضد المقموع في نفسه، أو قد لا يجرؤ على ملامسة ما في أعماق ذاته، ورفع الستار عن مكنون هذه الذات ومكبوتها "[3]، حيث يعمد الأديب أو كاتب السيرة الذاتية في أكثر الأحيان إلى عدم مواجهة المجتمع بما فيه من أعراف وقيم خشية الرفض أو السخط من هذا المجتمع.

---

1 – محمود أمين العالم: اربعون عاماً من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤ . ص ٢١٥ .

2 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٧١ .

3 – نفسه. ص ٧٣ .

وحينما اختارت يمنى العيد ثلاثية حنا مينه، فإن اختيارها لها كان بهدف الإلمام بجوانب السيرة الذاتية للمؤلف من خلال هذه الأعمال، ثم لتجد انعكاساتها على المجتمع، حيث ظهرت في هذه الأعمال مجموعة من الوظائف الخاصة بالأعمال الأدبية ممزوجة مع بعضها البعض، مثل " وظيفة تجذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية، ووظيفة فتح السيرة الذاتية على ما هو أبعد منها، بحيث يرفع الذاتي الفردي إلى الإنسان الجمعي "[1]. ومن هنا تصبح السيرة الذاتية لحنا مينه هي سيرة غيرية لمجتمع بأكمله رصدها مينه من خلال شخصه وسيرته الخاصة.

ولتأكيد أن هذه الثلاثية هي في الواقع انعكاس نفسي للمجتمع وسياقه التاريخي، فمن الضروري القول بأنها " تشكل متناً واحداً "، حيث أكد المؤلف في أكثر من مناسبة أن كل رواية تبدأ من حيث انتهت الرواية التي سبقتها[2]. وهذا ما يؤكد أن السيرة كانت سيرة مجتمع، وليست سيرة فرد في هذا المجتمع، وإلا لحسمت بعمل واحد. إنها ثلاثية تجمع بين الذاتي والمرجعي في آن واحد، مما يعطي خصوصية "الرواية واقعية عربية غير هجينة "[3].

هذا النوع من السيرة الذاتية الروائية العربية، وغير العربية، موجود كظاهرة لم تأخذ نصيبها وحقها من عناية الكتاب حيث يتستر الأديب بأسماء وأمكنة أخرى حتى يبعد نفسه عن أي محاسبة اجتماعية أو أمنية أو سياسية وخلافه، إلا أن حنا مينه لم يكن من هذه الفئة من الأدباء فقد أقر بأن ثلاثيته هي " سيرته وسيرة عائلته، مؤكداً بذلك وقوفه خارج أي قناع يستر علاقته الذاتية بما يروي "[4].

لم يختبئ حنا مينه خلف اللغة أو حتى التجنيس الروائي لأن للأخير وظيفة أشمل وأكبر وهي بناء " المتواليات السردية بناءً نقدياً، فقد كان للفعل السردي في

---

1 - يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ٧٥ .

2 - نفسه. ص ٧٦ .

3 - نفسه. ص ٧٨ .

4 - نفسه. ص ٨٣ .

السيرة الذاتية دور أشمل من دائرة الذات الضيقة "[1]، أشمل من الدائرة الشخصية والتي تتحسس اللغة مبتغاها لتعكس وضعاً اجتماعياً معيناً، ذلك أن " الحركة الروائية هي " نهاية " الحركة الاجتماعية التي تقوم فيها هذه اللغة "[2]. إن السيرة الذاتية هي أولاً وقبل كل شيء " خطاب روائي "، يصبح " عند حنا مينه ممارسة إبداعية تفتح هذه الحكاية على أفق إنساني، وتعبر عن وعي جمعي عام، وتجعل بالتالي من هذه الحكاية، مرجعاً يخصص الرواية العربية ويحقق لنمطها الواقعي شرعيته "[3]. لا يخفى أن يمنى العيد – في مثل هذا التحليل لثلاثية حنا مينه – معنية عناية خاصة بالتركيز على واقع الرواية العربية وخصوصيتها في إطار المجتمع العربي الحديث.

1 – يمنى العيد: فن الرواية العربية. ص ٨٣ .

2 – فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية . ص ٣٣ .

3 – يمنى العيد: فن الرواية العربية . ص ٨٩ .

# خاتمة

ربما أصبح من الواضح الآن أن " البنيوية التكوينية " واحدة من أبرز المناهج النقدية الحديثة التي حققت حضوراً متميزاً على الساحة النقدية في مشرق العالم العربي ومغربه. وقد لعب الفكر الماركسي والاتجاهات الواقعية الاجتماعية دوراً محورياً كان بمثابة مهاد فكري وإيديولوجي مؤسس للنظرية التكوينية. فقد انطلقت هذه النظرية من إسهامات عدد من المفكرين والنقاد، من أمثال جورج لوكاتش، وجان بياجيه، وصولاً إلى لوسيان غولدمان الذي أرسى أسس "التكوينية".

وإذا كانت " البنيوية التكوينية " قد ظهرت أولاً في فرنسا، ثم انتقلت منها إلى سائر البلدان الأوروبية وغيرها، فقد انتقلت إلى العالم العربي منذ سبعينيات القرن العشرين، عندما تبناها عدد من النقاد العرب، من أمثال محمد بنيس، ومحمد برّاده، ونجيب العوفي، وحميد لحميداني، ومحمد خرماش، ويمنى العيد، وسواهم. لقد جاء حضور هذا المنهج بقوة على الساحة النقدية العربية بمثابة انقلاب على أهم منهجين عرفهما النقد العربي في تلك الفترة: " الواقعية "، و " البنيوية ". وقد استطاع أتباع "البنيوية التكوينية " العرب تقديم دراسات نقدية متميزة رفدت حركة النقد العربي المعاصر بنتائج مثمرة، كما ساهموا في تكييف النظرية كي تتلاءم مع خصوصية الواقع العربي وسياقه الاجتماعي والثقافي.

وفي هذا السياق تأتي مساهمة يمنى العيد، في إطار تجربتها الخاصة مع "البنيوية التكوينية "، لتمثل نموذجاً ناضجاً ومتقدماً، على صعيدي النظرية والتطبيق. وقد اتكأت في هذا المجال على خلفيتها الفكرية والإيديولوجية، انطلاقاً من توجهات ماركسية، وأفكار واقعية اجتماعية. فقد أسعفتها هذه التوجهات في الانتقال، بيسر وسلاسة، إلى دائرة " البنيوية التكوينية "، إذ تقاطعت أصول هذه الدائرة ومبادئها الأساسية مع تلك الخلفية. ولم تجد الدراسة الحالية أية مشقة في الانتقال من الجانب النظري إلى الجانب التطبيقي، وذلك لوضوح الخط الذي التزمت به العيد في مسيرتها

النقدية. ومع أنها أفادت عبر هذه المسيرة من مناهج نقدية أخرى، كالواقعية والبنيوية الشكلية، فقد استطاعت أن تحافظ على خطها النقدي الواضح، وأن توظف معطيات تلك المناهج كي تتلاءم وجوهر البنيوية التكوينية. ولعل مساهمتها في بلورة منطلقات هذا المنهج الجديد، في إطار حركة النقد العربي المعاصر، وصلت أخيراً إلى نقطة متقدمة، ولا سيما بعد صدور كتابها " فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب " سنة ١٩٨٨.

لقد أسعف منهج " البنيوية التكوينية " يمنى العيد على معالجة الكثير من القضايا والهموم العربية والإنسانية المتعلقة بشؤون السياسة والاجتماع والثقافة، كما تمثلت في النصوص والأعمال الأدبية التي درستها. وقد انطلقت في ذلك كله من أصول النظرية التكوينية المستندة إلى مرجعيات الوعي والتاريخ وحركة المجتمعات وتصادم الطبقات، وما قد يستتبعه ذلك من إشكاليات وتطلعات اجتماعية، تفضي بالتالي إلى بلورة موقف يسمّى " رؤية العالم ". لقد كانت العيد متنبهة دائماً إلى دور المجتمع المحوري في تشكيل فكر الأديب وتوجيه إبداعاته الفنية.

وقد اتصفت أعمال الناقدة التطبيقية بالإحاطة والشمول، إذ كانت تنظر إلى العمل الأدبي من زوايا متعددة: فمرة يمكن التعامل معه من زاوية المرجع، ومرة أخرى من خلال الوعي، ومرة ثالثة من زاوية العلاقات، وهكذا. ولكن النظرة الكلية للعمل الأدبي المدروس، وللنظرية التكوينية أيضاً، لم تغب عن منهج الناقدة ومعالجتها للنصوص التي تعاملت معها.

# المصادر والمراجع

## أولاً: المصادر:


١. العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠.

٢. ــــــــ: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.

٣. ــــــــ: **الراوي والموقع والشكل**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦.

٤. ــــــــ: **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.

٥. ــــــــ: **في القول الشعري**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.

٦. ــــــــ: **في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي**، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٩.

٧. ــــــــ: " قتل مفهوم البطل، منظور فكري يخلق نمط بنيته في القص العربي "، من كتاب: **الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا**: محمود أمين العالم (وآخرون)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ١٩٨٦.

٨. ــــــــ: **الكتابة تحول في التحول**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣.

٩. ــــــــ: " النقد الأدبي ومسألة المرجع "، من كتاب: **النظرية الأدبية وتحولاتها**، عزالدين اسماعيل (وآخرون)، مطابع المنار العربي، مصر، ١٩٩٩.


## ثانياً: المراجع:


١. أبوديب، كمال: **الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٦.

٢. أبو منصور، فؤاد: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، نصوص - جماليات - تطلعات**، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥.

٣. ألونسو، داماسو: نحو معرفة الأعمال الأدبية، من كتاب: **حاضر النقد الأدبي، مقالات في طبيعة الأدب**، تأليف طائفة من الأساتذة المتخصصين، ترجمة وتقديم: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهره، ١٩٩٨.

٤. أودويف، ستيبان: **على دروب زرادشت**، ترجمة: فؤاد أيوب، دار دمشق، بيروت، ١٩٨٣.

٥. ابراهيم، زكريا: **مشكلة البنية**، دار مصر للطباعة، د. ت.

٦. ابراهيم، صنع الله: **شرف**، سلسلة روايات مجلة الهلال، القاهره، ع ٥٧٩، ١٩٥٧.

٧. اسماعيل، سامي: **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهره، ٢٠٠٢.

٨. بارت، رولان: **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد برّاده، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان- الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط٢، ١٩٨٢.

٩. باسكاوي، يُون: " البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان "، ترجمة: محمد سبيلا، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.

١٠. البدوي، محمد علي: **علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والتطبيق**، دار المعرفة الجامعية، بيروت، ٢٠٠٢.

١١. برّاده، محمد: **محمد مندور وتنظير النقد العربي**، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩.

١٢. بنيس، محمد: **الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥

١٣. بورديو، بيير (وآخرون): **حرفة علم الاجتماع**، ترجمة: نظير جاهل، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٩٣.

١٤. بورديو، بيير: **أسئلة علم الاجتماع حول الثقافة والسلطة والعنف الرمزي**، ترجمة وتقديم: إبراهيم فتحي، دار العالم الثالث، مطابع اليوسف الجديدة، القاهره، ١٩٩٥.

١٥. بياجيه، جان: **البنيوية**، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٠.

١٦. جابر، يوسف حامد: **البنيوية في النقد الأدبي المعاصر**، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٤.

١٧. جونان، ج (وآخرون): **البنيوية والنقد الأدبي**، ترجمة: محمد لقاح، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١.

١٨. جونسون، بارتون: دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة: سيد البحراوي، **مجلة الفكر العربي**، ع ٢٥، ١٩٨٢.

١٩. خرماش، محمد: **إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر بين النظرية والتطبيق**، مطبعة آنغو – برانت، فاس، ٢٠٠١.

٢٠. الخطيب، إبراهيم: قراءة سياسية للرواية "الغيرة"، ترجمة وعرض: إبراهيم الخطيب، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.

٢١. دراج، فيصل: **دلالات العلاقة الروائية**، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، ١٩٩٢.

٢٢. درويش، عبدالكريم: "**فأعلية القارئ في انتاج النص: المرايا اللامتناهية**"، مجلة الكرمل، ربيع ٢٠٠٠، ع٦٣.

٢٣. دوبوا، جاك: "نحو نقد أدبي سوسيولوجي"، ترجمة: قمري البشير، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.

٢٤. دوفينيو، جان: غولدمان "رؤية العالم"، ترجمة: حسن المنيعي، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**: لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.

٢٥. ربابعة، موسى سامح: **النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر حتى القرن الخامس الهجري في ضوء النقد الحديث**، مؤسسة حماده للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، مكتبة المتنبي، الدمام، السعودية، ٢٠٠٣.

٢٦. الرويلي، ميجان؛ البازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي، ( إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً )**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٢.

٢٧. ساري، محمد: **البحث عن النقد الأدبي الجديد**، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤.

٢٨. سعيد، ادوارد: **تأملات حول المنفى ومقالات أخرى**، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤.

٢٩. سعيد، علي عبدالله: **اختبار الحواس**، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ١٩٩٢.

٣٠. سعيد، محمد علي ( أدونيس ): **الحصار: حزيران ٨٢ ـ حزيران ٨٥**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥.

٣١. سلدن، رامان: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية المعاصرة، بيروت ـ لبنان، عمان ـ الأردن، ١٩٩٦.

٣٢. سليمان، نبيل: **مساهمة في نقد النقد الأدبي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط٢، ١٩٨٦.

٣٣. شحيّد، جمال: **في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان**، دار ابن رشد للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٢.

٣٤. شكري، غالي: **أزمة الجنس في القصة العربية**، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٩١.

٣٥. شلش، علي: **نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث**، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، ١٩٨٩.

٣٦. الصكر، حاتم: **ترويض النص، دراسة للتحليل النصيّ في النقد المعاصر، اجراءات... ومنهجيات**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٣٧. العالم، محمود أمين: **أربعون عاماً من النقد التطبيقي ( البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة )**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤.

٣٨. ــــــــــــــ: "التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية"، من كتاب: **الرواية العربية واقع وآفاق**، محمد برّاده (وآخرون)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

٣٩. عبده، محمد علي: **الجرجوف**، دار العودة، بيروت، دار الحكمة، صنعاء، ١٩٧٨.

٤٠. العروي، عبدالله: **العرب والفكر التاريخي**، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.

٤١. عزام، محمد: **فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٦.

٤٢. ــــــــــــ: **وعي العالم الروائي، دراسات في القصة المغربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.

٤٣. عساف، ياسين: "مأزق الفكر النقدي في لبنان"، من كتاب: **الأدب اللبناني الحي**، غسان تويني (وآخرون)، دار النهار للنشر، لبنان، ١٩٨٨.

٤٤. علوش، سعيد: **الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي (١٩٦٠- ١٩٧٥)**، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨١.

٤٥. العوفي، نجيب: **درجة الوعي في الكتابة، دراسات نقدية**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧٩.

٤٦. غولدمان، لوسيان: **العلوم الإنسانية والفلسفة**، ترجمة: يوسف الأنطاكي، المجلس الأعلى للثقافة، مطابع لوتس بالفجالة، مصر، ١٩٩٦.

٤٧. ــــــــــــ: "المادية الجدلية وتاريخ الأدب"، ترجمة: محمد برّاده، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.

٤٨. ــــــــــــ: **المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة**، ترجمة: نادر ذكرى، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨١.

٤٩. ــــــــــــ: "الوعي القائم والوعي الممكن"، ترجمة: محمد برّاده، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**: لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.

٥٠. ــــــــــــ: **مقدمات في سوسيولوجية الرواية**، ترجمة: بدرالدين عردوكي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣.

٥١. الغيطاني، جمال: **وقائع حارة الزعفراني**، مكتبة مدبولي، القاهره، ١٩٨٥.

٥٢. فضل، صلاح: **النظرية البنائية في الأدب والنقد**، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة الأمانة، ١٩٧٨.

٥٣. ــــــــــــ: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، ١٩٩٦.

٥٤. كليطو، عبدالفتاح: **الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢.

٥٥. كودويل، كرستوفر؛ جورج برناردشو: "دراسة عن البرجوازي الأمثل"، من كتاب: **خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، مقالات معاصرة في النقد**،

تصنيف: وليبر سكوت، ترجمة: عناد غزوان اسماعيل و جعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨١.

٥٦. كومبف، ف؛ ارودجييف، ز: **المنطق الديالكتيكي " المبادئ والمسائل الأساسية "**، ترجمة: أحمد نسيم برقاوي، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٣.

٥٧. لحميداني، حميد: **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي "دراسة بنيوية تكوينية"**، دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٥.

٥٨. لينهارت، جاك: "من أجل استطيقا سوسيولوجية، محاولة لبناء استطيقا لوسيان غولدمان"، ترجمة: أحمد المريني، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**: لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.

٥٩. ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢، ١٩٨١.

٦٠. الناقوري، ادريس: **المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر**، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٧٧.

٦١. هال، جون (وآخرون): **مقالات ضد البنيوية**، ترجمة: إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦.

٦٢. هيندلس، ر: "مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب"، ترجمة: ع.بنعبد العالي، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، لوسيان غولدمان (وآخرون)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.

٦٣. ولد بوعليبه، محمد: **النقد الغربي والنقد العربي، دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص خالدة سعيد ويمنى العيد**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

٦٤. يقطين، سعيد: **القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب**، دار الثقافة، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

٦٥. ــــــــــــ: **الكلام والخبر ( مقدمة للسرد العربي )**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٧.

# Abstract

## Genetic Structuralism In Modern Arabic Criticism: Yumna Al-Eid As An Example

" Genetic Structuralism " has been considered one of the most remarkable critical theories by which Arab critics have been inspired since the mid-20 th century. And despite the importance of Yumna Al-Eid's role in this regard, her contribution has always been left with no specialized and comprehensive. The present study has attempted to discuss this contribution, and to point out its prominent, theoretical and applied aspects.

The study, therefore, has been divided into three main chapters. The first chapter provides the theoretical and historical background. The second chapter deals with Yumna Al-Eid's theoretical understanding of " genetic structuralism ". The third chapter brings out her application of this theory.